Edgar de Bruyne

La estética de la Edad Media



Edgar de Bruyne

La estética de la Edad Media

La balsa de la Medusa, 15

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

El texto original francés ha sido traducido por Carmen Santos, los textos latinos han corrido a cargo de Carmen Gallardo.

2.ª edición 1994

Título original: *L'esthétique du Moyen Age*

Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid
I.S.B.N.: 84-7774-016-X
Depósito legal: M. 28.338-1994
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Indice

Introducción 11

I. Las fuentes
1. La Biblia 17
2. Los filósofos 22
3. Los manuales técnicos 46
4. Los Padres 63

II. Las constantes
1. La Estética musical 70
2. La Estética de la luz 78
3. La Estética metafísica 86
4. La Estética simbolista 93
5. La Estética alegorista 99

III. Algunos sistemas
1. La Estética inmediata 109
2. La Estética moral 116
3. La Estética sapiencial 121
4. La Estética mística 128
5. El optimismo estético 133

IV. El sentimiento de lo bello
1. El sentimiento de la armonía 143
2. El placer estético desinteresado 152
3. El romanticismo medieval 160

V. El arte
1. La definición del arte 169

2. Metafísica y psicología del arte 177
3. La cristianización de la filosofía del arte: el contenido 188
4. La cristianización de la filosofía del arte: la forma 204
5. El intelectualismo de la filosofía del arte 213

VI. Las bellas artes
1. Arte y belleza 225
2. Las artes plásticas 231
3. La música sonora 237
4. Las Bellas Letras 246

Indice de nombres 260

Introducción

Nuestros tres volúmenes de *Études d'Esthétique Médiévale* se publicaron en 1946 *, en ellos realizamos análisis detallados de diferentes obras citando los textos profusamente.

En forma más escueta y accesible presentamos algunas conclusiones generales a las que creímos llegar en nuestros *Études*. Las citas se han reducido al mínimo y las referencias remiten a nuestra extensa obra, en la que el lector, si así lo desea, podrá encontrar los pasajes originales en los que nos inspiramos.

Nos permitimos esperar que el trabajo que tenemos el honor de presentarles arrojará una nueva luz sobre la Edad Media, revelará aspectos menos conocidos y sumamente interesantes de su pensamiento filosófico y posiblemente pueda aportar un marco y un estímulo para estudios complementarios.

* Existe traducción castellana de Fr. Armando Suárez, O. P., Madrid, Gredos, 1959, 3 volúmenes. *(N. del Editor.)*

I

Las fuentes [1]

[1] Este capítulo recoge una conferencia que dimos en la *Koninklije Vlaamse Academie voor Wetenschappen van Belgie*, 21-12-1946 y el 18-1-1947.

Los autores de la Edad Media descubrieron sus principales definiciones estéticas en cuatro diferentes tipos de textos: la Biblia, las obras filosóficas, los manuales técnicos y la literatura de los Padres griegos y latinos. En realidad, tanto los filósofos como los técnicos de la música, de la pintura, de la retórica, de métrica, y los propios Padres, reflejan una civilización concreta que, en el plano de la estética y de la filosofía del arte, por regla general, no han hecho sino expresar opiniones populares y universalmente difundidas. Razón por la cual no se debe esperar que la Edad Media aporte definiciones nuevas y originales: los medievales no pretenden descubrirlas ni defenderlas, simplemente se dan por satisfechos con lo que encuentran en los textos antiguos, pues, en su opinión, éstos no sólo transmiten el pensamiento de los Antiguos, sino que son la evidencia misma del sentido común que es también buen sentido.

1

La Biblia

La lectura de los Padres y de los autores medievales demuestra que acudieron frecuentemente a los textos estéticos de las Escrituras. Su concepto de la belleza provenía del *Cantar de los Cantares*, los *Salmos* y los *Profetas*. «Soy negra de color, pero hermosa de apariencia», dice la esposa del *Cantar*. El bien amado es también bello y lleno de encanto, «blanco y bermejo». «Si no te conoces a ti mismo —dice otro versículo— ve y apacienta los rebaños.» Y los Padres comentan dicho texto considerándolo socratismo trasladado al registro neoplatónico: «Nisi cognoscas te quia decora es... nisi pulchritudinem tuae naturae intuearis... si tuam formositatem non recognoscis... nisi ad pulchritudinis tuae causam agnoveris descendere, quod ad imaginem Dei facta es, egredere de te» [Si no conoces que eres bella... si no contemplas la belleza de tu naturaleza... si no conoces a fondo tu belleza... si no sabes descender hasta la causa de tu belleza, que es que estás hecha a imagen de Dios, sal de ti] [2].

El Salmista dice de Dios que está revestido de gloria y esplendor: «Confessionem et *decorem* induisti, *amictus lumine* sicunt vestimento» [Te has revestido con la manifestación del esplendor, revestido de luz como de un manto] [3]. Se

[2] *Etudes d'Esthetique médiévale*, III, 31, 32 (todas las referencias precedidas por *Et.* remiten a esta obra). (Edición en castellano: *Estudios de Estética Medieval*, I. *De Boecio a Juan Escoto Erígena*, II. *Epoca Románica*, III. *El siglo XIII*, Madrid. Gredos, 1958-1959. Traducción de Fr. Armando Suárez, O. P.)

[3] *Ps.* 103, 1.

dirige en estos términos al Príncipe elegido: «*Specie* tua et *pulchritudine* tua intende [en tu apariencia y tu belleza, marcha]: anticipo de la belleza y la gracia que te caracterizan» y: «Tú eres bello y superas a los hijos de los hombres por tu apariencia; la gracia emana de tus labios» [4]. Sin embargo, Isaías dice sobre el mismo Príncipe que no posee ni encanto ni magnificencia: «Non est *species* ei neque *decor*... et vidimus eum et non erat ei *aspectus*» [No tiene apariencia ni belleza... le vimos y no tenía aspecto] [5]. Todos los elementos de la estética medieval están comprendidos en estos pasajes: el color y la forma, la luz y la apariencia exterior, la belleza interna y la gracia del cuerpo. Cualidades que evocan la Transfiguración de Cristo en el monte Tabor o la iluminación de Moisés al descender del monte Sinaí.

También es preciso señalar los numerosos textos, comentados por los Padres y por los Escolásticos, relativos al arte de Beseleëel, al esplendor del Tabernáculo y del Altar y a la magnificencia del Templo de Salomón. Cuando David canta la belleza del palacio del Señor: «Domine dilexi *decorem* domus tuae» [Señor, amé la belleza de tu casa] [6], los medievales se preguntan si tal afirmación debe entenderse en el sentido exacto o en el sentido alegórico: unos justificarán, con la ayuda de los textos bíblicos, la riqueza y hermosura de las catedrales románicas y góticas, otros, como San Bernardo y Alcuino, buscan en la interpretación mística de las Escrituras la forma de motivar su rigor estético.

Las páginas de las Escrituras que han ejercido una influencia más profunda sobre el pensamiento medieval en el campo de las ideas estéticas se encuentran en el *Génesis* y en los *Libros de la Sabiduría*.

El *Génesis* cuenta que, después de la creación, el Señor dejó que su mirada gravitara sobre su obra de arte y vio que todo era bello, absolutamente bello: «Viditque Deus cuncta quae fecerat et erant valde bona... Igitur perfecti sunt caeli et terra et omnis *ornatus* eorum» [Y vio Dios todo lo que había

[4] *Ps.* 44, 3 sv.
[5] *Is.* 53, 2 sv.
[6] *Ps.* 25, 3.

hecho y era muy bueno... así pues, terminó los cielos y la tierra y todo su ornato *] [7]. Siguiendo el ejemplo de los Padres griegos, los autores de la Edad Media no dudaron en interpretar los términos «ornatus» y «bona-kala» en un sentido estético tomándolos como base de su optimismo. La escuela de Chartres, a través de sus poetas Bernardo Silvestre y Alano de Lille, consagró varias obras a la *ornamentación* del Universo. De manera explícita completaron o explicaron el texto en forma estética. Se completó como hizo Bernardo Silvestre: «Deus bona vidit quae fecisset... omniaque Dei *visibus placitura*» [Dios vio todo bueno porque las había hecho... y todo debía deleitar la vista de Dios] [8]. Lo que alegra la vista, «quod visibus placet», es bello. Se explicó, como hizo Vicente de Beauvais, que en este punto se deja guiar por San Gregorio Nacianceno: «Laudabilis quidem mundus est pro singulis quibuscumque *speciebus* sed multo laudabilior *ex harmonia* omnium et *compage* universorum» [El mundo es ciertamente loable por cada una y cualquiera de sus bellezas, pero es mucho más loable por la armonía del conjunto y por el ensamblaje del universo] [9].

La creación del hombre pone los cimientos del simbolismo estético: «Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram» [Hagamos el hombre a nuestra imagen y semejanza] [10]. La Edad Media no cesará de repetir que toda forma es bella en la medida que manifiesta alguna similitud con la belleza divina. En cuanto al hombre, su alma, que no es sólo similar, sino la imagen misma de Dios, es más hermosa que toda forma sensible: como dice San Bernardo, es el símbolo del Infinito: «Est enim magnitudo forma animae», la forma del alma es la inmensidad. Pues está, en efecto, capacitada para la verdad, la sabiduría y la justicia sin ser por ello

* Este término no tiene necesariamente un valor estético, puede indicar sin más: «equipamiento», «aparejos»... *(N. de la T., C. G.)*

[7] *Gen.* , I, 31; II, 1.
[8] *Et.* II, 258.
[9] *Et.* III, 117 sv.
[10] *Gen.* I, 26.

«la» verdad, «la» sabiduría y «la» justicia absolutas, «inde fortassis ad imaginem» [De ahí quizás «a imagen»]. ¡Qué sublime criatura aquella capaz de abarcar la majestad del Infinito!: «celsa creatura in capacitate Majestatis» [11].

Dios situó al hombre en un Paraíso que los poetas de la Edad Media celebraron como el paisaje más bello del mundo. Según Bernardo Silvestre y Alano de Lille [12], Dante dedica sus inmortales versos a la belleza del jardín ideal:

> Un'aura dolce, sanza mutamento
> avere in sè, mi feria per la fronte
> non di più colpo que soave vento... [13].

En el Edén, el árbol de la ciencia del Bien y del Mal llama especialmente la atención de los Doctores: «Lignum bonum ad vescendum et *pulchrum oculis aspectuque delectabile»* [Arbol bueno para alimentarse y hermoso y de aspecto agradable para la vista] [14]. Esta es, en germen, toda la teoría de los placeres inferiores y superiores. La mayoría de los placeres del gusto, dirá Santo Tomás de Aquino junto con Aristóteles y Cicerón, son biológicos, prácticos, interesados, los deleites de los ojos son, por el contrario, desinteresados y estéticos. Quizá los maestros del siglo XII sospecharon antes que él algo análogo, aunque no desde luego los Victorinos, que atribuyen indiscriminadamente a todos los sentidos un valor estético.

Los medievales citan a menudo el libro de los *Proverbios*, con un rigor no exento de melancolía: «Engañosa es la gracia y vana la belleza», *fallax est gratia et vana pulchritudo* [15]. Pero atribuyen aún mayor importancia a las afirmaciones filosóficas del Sabio: «Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti» [Has establecido todas las cosas en me-

[11] *Et.* III, 39.
[12] *Et.* II, 285 y 295.
[13] *Purg.* XXXVIII.
[14] *Gen.* III.
[15] *Prov.* 31, 30.

dida, número y peso] [16]. El versículo es de tal importancia que provoca, tanto en San Agustín como en los maestros de la Escolástica del siglo XIII, una estética desarrollada que proponemos llamar «sapiencial».

Si bien esta estética se basa particularmente en conceptos de orden cuantitativo, la definición de la belleza concebida como luz encuentra también argumentos en las Escrituras. Así, por ejemplo, Tomás Gallo relaciona explícitamente la belleza con el resplandor: «Deum esse pulchritudinem dicit Scriptura ut "qui cum sit *splendor*" et ut "*candor* lucis aeternae"» [La Escritura dice que Dios es belleza, como, por ejemplo: «El cual puesto que es esplendor» y, como por ejemplo: «resplandor de la luz eterna»] [17].

[16] *Sab.* XI, 21.
[17] *Et.* III, 60.

2

Los filósofos

Es notable el paralelismo entre las fórmulas hebraicas y los conceptos griegos al uso. La Edad Media apoya unos en otros esforzándose en armonizarlos.

El origen filosófico del simbolismo medieval es indiscutiblemente el neoplatonismo, que a su vez deriva del divino Platón. La estética platoniana incluye una estética del número, una estética de la luz y una estética del símbolo. La Edad Media asimila las tres estéticas, aunque no lo hace al mismo tiempo ni en la misma medida. Para Platón la belleza sensible es un reflejo de la Belleza en sí, infinita, esencial, completamente pura. El mundo es bello, porque es la imagen de la belleza de Dios. Idea que transmite muy particularmente el comentario de Calcidio sobre el *Timeo:* «Mundus speciosissimus est generatorum... Dei decorum simulacrum est... Si mundus incomparabili pulchritudine est, ut quidem est, opifex et fabricator optimus» [El mundo es el más hermoso de los seres creados..., es bella imagen de Dios..., si el mundo es de incomparable belleza, como ciertamente es, su creador y constructor es perfecto] [18]. También aparece en Macrobio la idea del simbolismo universal: lo mismo que un solo destello brillando en la noche pone repentinamente al descubierto innumerables formas, del mismo modo las diferentes cosas del mundo reflejan como espejos la presencia de una única y misma belleza, la de Dios. «Ut cuncta hic unus fulgor illuminet, et in universis appareat, ut in multis speculis, per ordi-

[18] Chalcidius, ed. Wrobel, pp. 154, 153.

nem positis, vultus unus» [De manera que este único fulgor ilumina todas las cosas, y en todas aparece un solo rostro como en muchos espejos colocados en fila] [19].

Macrobio, en su comentario *In somnium Scipionis,* revela a la Edad Media, junto con Calcidio, la proporción clásica del mundo con el hombre y del hombre con el mundo, pues el mundo es, efectivamente, el hombre en grande y el hombre el mundo en pequeño: «Physici mundum "magnum Hominem" et hominem "brevem mundum" esse dixerunt» [Los físicos dijeron que el mundo era «un hombre en grande» y que el hombre era «un mundo en pequeño»] [20]. La estética de Santa Hildegarda de Bingen resultaría incomprensible sin esta comparación que desemboca en una teoría del justo medio. Pues en el hombre, como en el mundo, las partes más relevantes se encuentran a la misma distancia unas de otras: «loca ista aequali mensura ab invicem discreta sunt» [Estos lugares, a su vez, están separados por una distancia igual], de tal manera que todo, tanto en el hombre como en el mundo, pueda mantener la justa medida: «in omnibus aequalem et discretum modum habere debent» [en todas las cosas debe haber una norma de separación igual] [21].

El mundo está hecho a la imagen de Dios, el hombre a la imagen del mundo. La mayoría de los autores medievales no desarrollan este simbolismo en sus mínimos detalles; se dan por satisfechos con consideraciones generales. Es lo que hacen San Agustín en todos sus escritos; Boecio, que celebra la belleza divina, «que sustenta en su espíritu la idea del bello universo y crea en la materia sensible la imagen de este ideal» [22]; San Isidoro, que, en términos modernos, admira con Agustín y Gregorio Magno el Infinito inmanente a lo limitado: «ex pulchritudine circum scriptae creaturae pulchritudinem, quae circumscribi nequit, facit Deus intelligi» [a

[19] Macrobius, *In somm. Scipionis,* I, 14.
[20] *Ib.*, II, 12.
[21] *Et.* II, 354.
[22] *Consol. Phil.* III, metr. 9.

partir de la belleza de las crituras limitadas Dios hace que se comprenda su belleza que no puede limitarse][23].

El simbolismo de lo Inexpresable plasmándose en límites concretos es auténticamente plotiniano. Ningún autor se identifica con él con mayor convicción que Juan Escoto Erígena. Marguerite Techert ha realizado un interesante estudio sobre el plotinismo de Escoto, en el que insiste sobre los textos paralelos de Plotino, Agustín, Macrobio y el teólogo carolingio [24]. Nos encontramos de nuevo con una poderosa teoría de la belleza simbólica: toda forma es una revelación de la Belleza infinita e inefable, es. en su sentido exacto, una «teofanía» [25].

Sin embargo, no es con el propio Plotino con el que los medievales entran en contacto. Sin ser realmente conscientes de ello, el plotinismo les llega a través de el Pseudo-Dionisio en las traducciones de Hilduino y de Escoto (siglo IX). San Basilio, San Ambrosio, San Agustín y sus compiladores son otra fuente de neoplatonismo. Calcidio, Macrobio, Apuleyo, Capella, asimilado a partir del siglo IX, aunque anteriormente no fuera un desconocido, añaden su influencia a la de los autores precedentes.

En cuanto a la tradición de otras tesis estéticas, se hace necesaria la misma observación. Las definiciones de Crisipo y de los Estoicos sólo se conocen de segunda o de tercera mano: a través de Cicerón, Plinio, Vitruvio o Agustín. Aunque el platonismo sea transmitido por las traducciones del *Timeo* de Cicerón y de Calcidio, son los comentarios del diálogo los que lo descubren. Es obvio que el pitagorismo no se conoce directamente, pero impregna todo el pensamiento de Macrobio, de Calcidio, de Apuleyo, de Capella, por no hablar de los tratados de *Música* y de *Aritmética*.

Existe una distinción entre el alegorismo y el simbolismo medieval. El simbolismo descubre en determinadas formas el reflejo directo de lo específico, de lo genérico, de lo

[23] *Sent.* I. P. L. 83, c. 540.
[24] *Rev. Neo-Scolast. de Philosophie*, 1927, p. 67.
[25] *Et.* I, 348. P. L. 122, c. 919.

trascendente, es decir, la encarnación de lo perfectamente humano en un determinado individuo. Contrariamente, el alegorismo tiende un misterioso puente entre formas de especies o géneros diferentes, por ejemplo, entre Cristo y un pelícano.

Según los antiguos retóricos, la alegoría es uno de los numerosos ornamentos de la prosa artística. «Oratio aliud verbis, aliud sententia demonstrans» [es una expresión que da a entender una cosa con las palabras y otra con el sentido], es la definición de la retórica *Ad Herennium*, que devuelve la alegoría al lenguaje figurado. En la alegoría, dicen los antiguos, se degusta el placer de la sorpresa.

Por tanto, los medievales encuentran la definición literaria de la alegoría en los manuales de retórica. En perfecta discordancia con Quintiliano, que da rienda libre a su desconfianza hacia todo lo alegórico, Beda y sus sucesores manifiestan una marcada preferencia por sus tropos [26]. Se trata de una práctica que se remonta a la antigüedad griega. Entre los primeros en interpretar alegóricamente los nombres de los dioses se encuentran Pródico, Diógenes y Demócrito. Teógenes de Region, Teodoro de Lampsaque, Antístenes, Crisipo y los alejandrinos descubrieron en la «Iliada» una extensa alegoría [27]. Continuaron la tradición los retóricos de la época posterior: en el siglo V, el mitógrafo Fulgencio explica todos los nombres de la mitología según el alegorismo: y entre los autores profanos le copian a fondo Isidoro, Macrobio, Apuleyo y Marciano Capella que cultivan con predilección el género alegórico; incluso matemáticos como Teón y Nicómaco no quisieron quedarse atrás.

Sin embargo, es más que probable que durante la Edad Media fueran los escritores sagrados los que impusieran su interpretación alegórica de la Biblia y de la Naturaleza exponiendo la teoría de la envoltura del pensamiento en «integumentos» alegóricos [28]. Filón el Judío, educado en los medios

[26] *Et.* II, 319.
[27] *Ib.*
[28] *Et.* II, 327.

de los comentaristas homéricos, aplica a las Sagradas Escrituras la interpretación alegórica. Seguirán su ejemplo Orígenes y, más adelante, los otros Padres griegos y latinos, entre ellos Ambrosio, Jerónimo, Agustín y Gregorio. Bajo la influencia de la teoría y de la práctica, los medievales elaboran una extensa concepción alegórica del mundo que dominará la creación artística, y que indudablemente tiene un carácter estético, del que son además claramente conscientes.

Las definiciones formales de lo bello se compendian en la bien conocida fórmula de la belleza humana: «omnis pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris» [Toda belleza es la armonía de las partes con cierta suavidad de color] [29].

Probablemente el origen de esta definición procede de conceptos populares muy antiguos relativos a la pintura y escultura: toda forma plástica es bella a causa de su forma y de su color, «figura et colore». Observación que ya se encuentra en Jenofonte. En un diálogo de Sócrates con el pintor Parrasio, éste explica la belleza pictórica por la proporción y el colorido [30]. También Plutarco menciona las líneas y los colores como procedimientos de la pintura[31]. Antes que él, Empédocles y Anaxágoras enumeraban como elementos esenciales de la percepción visual la forma y el color [32]. Aristóteles da preponderancia a lo lineal en tanto que la crítica helenística pone de relieve las tonalidades, la luz y el resplandor [33].

Tal es, verosímilmente, el origen de una doble corriente en la teoría de la belleza humana tal y como se desarrolla

[29] S. Agustín, *Ep.* 3. P. L. 33, 65.
[30] *Mem.* III, 10, 3.
[31] *De poet. aud.* 2, 16.
[32] *Emp.* Diels, fr. 71; *Anax.*, *ib.*, fr. 4.
[33] K. Svoboda, *Les idées esthetiques de Plutarque.* Mélanges Bidez, p. 94.

durante el período postaristotélico. Según Galeno, Policleto no habla en el *Canon* sino de las categorías de la belleza. En los tópicos Aristóteles destaca exclusivamente la simetría: «Pulchritudo —nos dice la traducción de Boecio— membrorum quaedam commensuratio videtur esse» [La belleza parece ser cierta proporción de los miembros][34]. El estoico Crisipo se expresa de igual forma y Cicerón hace lo mismo en numerosas ocasiones: «Pulchritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos» [La belleza del cuerpo con la armoniosa composición de sus miembros atrae nuestras miradas][35].

Pero en el gran orador romano la belleza puramente escultural aparece ya complementada por calidades de color: «Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo»]. Se llama belleza corporal a una forma proporcionada de los miembros unida a cierta suavidad de color][36]. Encontramos la misma definición sintética en Filón de Alejandría[37] y en Plotino[38]. Por tanto, podemos pensar sin temor a equivocarnos en una fuente común en el mundo estoico de los siglos III o II. Sea como fuere, la definición se convierte rápidamente en un lugar común y como tal lo emplean Orígenes, Clemente de Alejandría, Basilio, etc., y en Occidente, Mario Victorino y San Agustín. Lo más probable es que los medievales descubrieran la célebre fórmula en Cicerón y en los Padres antes de interpretarla a su manera. Pues no hay que olvidar que la *apta compositio* se transforma en ellos en *«elegantia, gratia, venustas»*, en tanto que a la *«suavidad de los colores»* sustituye la *brillantez* o el *esplendor*.

La Edad Media no se atuvo a la definición. Buscó las razones por las que las líneas y los colores se consideran bellos.

Para Isidoro de Sevilla la hermosa encarnación del hom-

[34] *Top.* III, 1.
[35] *De off.* I, 98 (ed. Garnier, p. 244).
[36] *Tusc.* IV, 31. Cf. supra, n. 29.
[37] *De vita Moysis.* III, 140.
[38] *Enn.* I, 6.1.

bre es de naturaleza fisiológica. Esta belleza de la piel deriva en su apariencia superficial de una armonía más profunda, la de la salud de la sangre. Pues hay tres etapas en la armonía humana. La más profunda consiste en la proporción justa de elementos y de humores, la siguiente radica en las proporciones del esqueleto, de los músculos y de los tendones, la última en el ritmo aparente de los miembros visibles: «harmonia in elementis, in nervis et ossibus, in membris» [armonía en los elementos, en los nervios y huesos, en los miembros], dice Boecio en su traducción de los *Topicos* [39] de Aristóteles. Concepto que se repite en todos los tratados de carácter médico que hablan de las relaciones entre el carácter y la estructura del cuerpo; en los que se insiste particularmente en la justa medida, el equilibrio perfecto, la dosificación adecuada.

La concepción de la belleza como punto de equilibrio entre dos extremos posiblemente se define bajo la influencia del ideal aristotélico de la virtud, si bien es cierto que, muy pronto, la idea de equilibrio jugó uno de los papeles más importantes entre los pitagóricos, en Heráclito y Alcmeón. Sabemos que en la más antigua música los ritmos del cuerpo ya influyen sobre los ritmos del alma y, a la inversa, los movimientos del corazón se ponen de manifiesto en los movimientos y en las actitudes del cuerpo.

Según la tradición romana, el orador es «vir bonus dicendi peritus» [hombre bueno, hábil en el hablar]. Su «bonitas» no es únicamente técnica, es también moral. Razón por la que Cicerón en el *De Officiis* y en sus obras retóricas subraya la gracia externa del buen orador. *Modestia* aparece emparentada a *modus*= la medida justa; *decor* tiene la misma raíz que *decentia* [40]. La belleza interior que es decoro moral se manifiesta así naturalmente en todo lo que se dice y se hace, en las actitudes y los gestos del cuerpo: «Decorum illud in omnibus factis et dictis, in corporibus, denique motu et statu cernitur, idque positum est in tribus rebus: formositate, ordi-

[39] *Et.* I, 83 y para Boecio I, 5.
[40] *De off.* I, 35.

ne, ornatu ad actionem apto. Status, incessus, sessio, accubatio, vultus, oculi, manuum motus teneant ergo illud decorum» [Aquel decoro se manifiesta en todas las acciones y palabras en los cuerpos y, finalmente, en el movimiento y en la actitud; y está basado en tres cosas: en la belleza, en el orden y en el ornato conveniente para la acción. La actitud, el andar, el modo de sentarse en la mesa, el rostro, la mirada, el movimiento de las manos deben conservar, pues, ese decoro][41]. Razón por la cual el *vir bonus dicendi peritus* debe esforzarse en alcanzar la gracia corporal en su «declamatio». Gracia en la voz que no ha de ser ni muy fuerte ni muy débil, gracia en el rostro que no debe ser ni excesivamente gesticulante ni inexpresivo, gracia en el cuello que no ha de inclinarse demasiado hacia delante ni hacia atrás, gracia en los brazos que no pueden estar pegados al cuerpo ni separarse mucho del tronco: «ut brachiorum *moderata* sit projectio» [que los brazos se adelanten con moderación][42]. También Casiodoro conoce la relación entre la cara y las pasiones: *«vultus* enim a *voluntate»* [en efecto, el rostro refleja el deseo], dice[43]. Cristianiza el antiguo ideal, lo aplica a la manera en que deben presentarse los monjes y lo inscribe en la regla monástica inaugurando así una tradición de la belleza expresiva que encontraremos, por ejemplo, en Hugo de San Víctor.

El justo medio tiene, asimismo, un importante papel en los tratados de la *Physiognomia.* El ideal policletiano, que Celso interpreta como un cuerpo en el justo medio entre el obeso y el flaco: «corpus habilissimum quadratum est, neque gracile, neque obesum» [el cuerpo más apropiado es cuadrado, ni delgado ni obeso][44], se encuentra en la *Physiognomia* de Polemón, que recoge Apuleyo, en las obras similares del Pseudo-Aristóteles, de Adamancio, de Abu Beker y, muy particularmente, en el célebre *Secretum Secretorum*, más y más ensalzado por la Edad Media a partir del siglo XII. Según

[41] *Ib.*
[42] *Fortunatianus*, Halm, p. 131.
[43] *Et.* I, 73.
[44] *Ib.*, 293.

todos estos tratados, la piel idealmente bella es aquella cuyo colorido es equidistante entre el pálido y el rojizo, pues simboliza el equilibrio físico, o lo que es lo mismo, vital y constitucional: «aequitatem animi significat» [indica un espíritu equilibrado] [45]. El color que se encuentra en el justo medio entre el rojo y el blanco es el color más dulce, más claro, más luminoso: «Color inter rubeum et album est medius et tener et lucidus et clarus». La carne más hermosa ni es excesivamente dura ni demasiado blanda. Los miembros bellos no son ni muy largos ni muy cortos. Unos ojos bonitos no son negros ni «entreverados»: «oculi inter nigros et varios medii, in quibus humiditas existit et claritas» [los ojos que están a la mitad entre los negros y los entreverados, en los que hay humedad y brillo] [46]. Tales opiniones aparecen ya en los primeros siglos en la descripción de los retratos literarios de Cristo y de la Virgen que podemos leer en algunos apócrifos, en San Juan de Damas y en San Epifanio [47]. En la descripción de las figuras de los padres de San Gregorio (siglo VIII) encontramos los mismos términos estéticos, *modicum, mediocre, temperatum* [48].

El ideal del equilibrio por excelencia lo presenta Alcuino a Carlomagno como un ideal a alcanzar no sólo en el orden moral, sino en todas las cosas y, particularmente, en la expresión. No exagerar en nada, en eso consiste la sabiduría, ahí está la belleza: «Philosophicum illud proverbium non solum moribus sed etiam verbis esse necessarium: ne quid nimis» [aquel proverbio filosófico: «Nada con exceso» es imprescindible no sólo en las costumbres, sino también en las palabras] [49].

El canon de la belleza humana lo transmiten también las descripciones poéticas, que se practican como ejercicios en las escuelas de retórica y se petrifican en fórmulas escolásticas: los poetas medievales se inspiran en ellos respetuosamen-

[45] *Ib.*, 288 sv.
[46] *Ib.*, 289.
[47] *Ib.*, 286.
[48] *Ib.*, 285.
[49] *Alc. de Rhetorica*, Halm, p. 547.

te. Así pues, las innumerables *descripciones* de la mujer ideal o del hombre perfecto provienen de modelos venerables y de reglas al uso en las escuelas del Bajo Imperio. Señalaremos únicamente el retrato de Teodorico hecho por Sidón Apolinario y el de la joven-tipo de las *Elegías* de un contemporáneo de Boecio, Maximiano, «the last of the Roman poets»: en estas dos descripciones se aplica la retórica antigua tal y como la expusieron los clásicos, Cicerón en *De inventione*, Horacio en el *Arte Poética* [50].

No continuaremos con la evolución del concepto *modus*. Volvamos a los dos aspectos plásticos en los que se realiza, las líneas y los colores.

La «medida» en las líneas, es decir, su belleza, se rige por la *symmetria* o la *compositio*, es decir, el número. Nadie nos lo ha dicho mejor que Agustín: «Sentio nihil quam pulchritudinem mihi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensonibus numeros» [Siento que nada me causa más placer que la belleza, y en la belleza las formas, en las formas las medidas y en las medidas los números] [51]. La belleza del color es fundamental, junto con la del fuego y la de la luz: es el calor vital que determina la belleza de la carnación; es la luz cósmica que brilla con infinitos matices, en todo aquello que resplandece y hace surgir la belleza: «Lux color est —dice Juan Escoto— et formas rerum sensibilium detegit» [La luz es color y hace visible las formas de las cosas sensibles] [52].

La doctrina de la proporción es de origen pitagórico. Ya un fragmento pitagórico nos dice que «el orden y la proporción son bellos y útiles» [53]. En su forma inicial, la estética de la proporción definía la belleza como una relación sumamente simple, clara y neta, matemáticamente expresable mediante los primeros números naturales. En su forma más evolucionada, equipara la belleza a la igualdad perfecta, a la identidad, a la unidad, lo mismo que reduce los números a la

[50] *Et.* II, 175. Cf. F. E. J. Raby, *Secular Latin Poetry*, I, 125.
[51] *De ord.* II, 15.
[52] *De div.* V, 11, o. c. C. 882.
[53] *Diels*, 5.ª ed. I, 469.

mónada. No será necesario decir que la teoría experimenta simultáneamente la influencia de la evolución general: meramente cuantitativa en sus orígenes se transforma gradualmente en fórmulas metafísicas.

En el arte de los antiguos las proporciones juegan un papel importante, por ejemplo en la arquitectura ideal (Arquidamante), en la escultura ideal (Policleto), en la música ideal (Pitágoras). Platón las trata, especialmente en el *Timeo*, en forma filosófica, estética y matemática. Una vez más, los medievales entran en contacto con la filosofía de la proporción a través de este diálogo, comentado por Calcidio.

En el comentario del *Sueño de Escipión* Calcidio y Macrobio resumen toda una tradición en la que los elementos matemáticos se amalgaman con las especulaciones filosóficas sobre las correlaciones, las aplicaciones astrológicas y mágicas, las interpretaciones alegóricas, etc. En este concierto interpretan los papeles principales el pitagorismo, el platonismo, el estoicismo de Posidonio, el neoplatonismo. Lo mismo se podría decir de las obras de Apuleyo de Madaure y de Marciano de Capella: les caracteriza el mismo sincretismo enciclopédico.

La fuente principal de la estética de la proporción se encuentra en los tratados técnicos transmitidos por Boecio. Difícilmente se podría sobrevalorar la importancia histórica de tales manuales para la visión medieval del mundo. Realmente constituyen la base de la concepción musical del Universo y de una psicología estética a la que es posible seguir las huellas hasta el siglo XII e incluso hasta el XIII. El propio Boecio traduce o resume en su *Aritmética* a Teón de Esmirna y a Nicómaco de Gérase, aunque sin continuar sus consideraciones alegóricas. En su *Música* cita fundamentalmente a Euclides y a Ptolomeo. Y así, a través de la teoría general de la proporción nos remontamos hasta Aristójenes y, a través de una masa de detalles psicológicos, hasta Teofrasto. Estos dos autores nos conducen de nuevo a los grandes clásicos griegos.

También las obras de San Agustín abundan en alusiones a la belleza de las analogías y de los números, de la igualdad y

de la unidad. Numerosas consideraciones clásicas relativas a lo musical y a lo armonioso hacen su entrada en Occidente mediante el tratado *De musica,* que citan Escoto Erígena y el anónimo de la *Musica Enchiriadis* en el siglo IX, y el *De ordine* que utiliza Isidoro, que se inspira, igualmente, en Quintiliano, Varrón, Macrobio, Boecio y Casiodoro.

Por último, no debemos perder de vista los tratados dedicados a la arquitectura y a las artes plásticas. En el *De architectura,* conocido a partir del siglo IX, Vitruvio desarrolla la doctrina de las proporciones del cuerpo humano, del rostro, de los templos hermosos [54]. A Plinio, que elabora una auténtica enciclopedia de la historia, de la teoría y de la crítica del arte clásico, se le lee y se le copia mucho: Isidoro cita algunos pasajes de significado estético. Las páginas más antiguas del *Hermeneia* del Monte Atos y un fragmento de la *Mappae clavicula* atestiguan que las tradiciones prácticas de la gente del oficio no perdían de vista la importancia de las proporciones justas [55]. No será, por tanto, sorprendente reencontrar en el siglo XII la división clásica del rostro de Santa Hildegarda, o en el siglo XIII el texto de Vitruvio en Vicente de Beauvais y su influencia en Villard de Honnencourt [56].

La teoría general de la proporción toma en el siglo XIII un giro cada vez más cualitativo y metafísico. Pero mucho tiempo antes de esta época los espíritus se sintieron invadidos por una grandiosa concepción musical del universo. Mencionaremos un solo nombre, el de Otloh de Saint-Emeran, quien creía que la armonía es una propiedad trascendental de las cosas, tanto del orden sobrenatural como del mundo visible [57].

La estética de las proporciones precede en la Edad Media, exactamente igual que en la antigüedad, a la de la luz y el color. Sin duda, la Edad Media contaba desde sus orígenes con diversas estimaciones sobre el carácter estético de la luz

[54] *Et.* I, 245, 246.
[55] *Ib.*, 293, 294.
[56] *Et.* II, 353; III, 118 (I, 247) y III, 255.
[57] *Et.* II, 109.

espiritual o visible. Pero hasta el siglo XIII, tras haber estudiado los tratados de Alhacén sobre la óptica y la perspectiva, la teoría de la luz no se transforma en un sistema general del universo. Sólo entonces, según nos parece, se presta una renovada atención a las observaciones plotinianas de Basilio y de Ambrosio que habían pasado inadvertidas hasta entonces [58].

La estética de la luz se puede seguir, aunque sea implícitamente, en la mayor parte de los diálogos clásicos de Platón. Las imágenes de tonalidad luminosa son abundantes. El resplandor, la irradiación y el brillo caracterizan las «Formas», cuyo modelo supremo, la Esencia del Bien, se compara con el sol. La metafísica de la luz no se hace explícita hasta Plotino. Es posible que a ello contribuyera el culto solar de los egipcios y los textos caldaicos. Lo cierto es que el simbolismo de la luz adquiere una significación fundamental en los neopitagóricos y los gnósticos, en Proclo y en Simplicio. El Pseudo-Dionisio transmite la admiración neoplatónica por la luz a Escoto Erígena quien, a su vez, influencia a Hugo de Saint-Victor y a sus discípulos.

Señalaremos la identificación de la luz y de la Verdad —véase el Evangelio—, así como la del Intelecto eterno, con el sol, que da a las formas primordiales «plenissiman inobfuscabilemque claritatem» [una claridad absoluta e imposible de oscurecer]. Recordemos la comparación de Cristo con el día y aquella que representa la felicidad celestial como un océano de claridad. Repitamos que en el mundo sensible la luz es la sustancia misma de los colores y la condición externa de su visibilidad: es, por tanto, la causa formal y eficiente de la belleza sensible: «Lux color est et formas rerum sensibilium detegit» [La luz es color que hace visible las formas de las cosas sensibles] [59]. El *Liber de causis* y el *Elementatio* fortalecen tales ideas, el primero a finales del siglo XII y el segundo a mediados del siglo XIII.

La doctrina de Plotino inspira numerosas páginas de San Ambrosio y de San Agustín. ¿No es Ambrosio quien nos

[58] *Et.* III, 16 sv.
[59] Cf. *Enn.* I, 6, 3.

dice, en un texto que se cita a menudo, que la luz es la sustancia más pura, la forma más bella y la más decente, la presencia que más nos regocija? «Lux pura est in essentia, speciosa in decentia, laetificativa sua presentia» [La luz es pura en su esencia, es bella en su conveniencia y deleitable por su presencia][60]. Que la luz se aleje, afirma San Juan Damasceno, y todo permanece invisible en las tinieblas del caos. En el *Hexaëmeron*, San Ambrosio se inspira en los comentarios de San Basilio, que tuvo en Atenas maestros neoplatónicos. Da con la famosa aforía neoplatónica: si el oro es hermoso por su brillo fulgurante y si el relámpago es, en su simplicidad, de una belleza espléndida, ¿no es evidente que lo bello no queda definido por las proporciones de lo compuesto, sino por el brillo de lo sencillo? Ambrosio lo reconoce explícitamente: «Lucis natura hujusmodi est, ut non in numero, non in mensura, non in pondere, sed omnis in aspectu gratia sit» [La naturaleza de la luz es tal que todo su encanto está no en el número, ni en la medida, ni en el peso, sino en su manifestación externa][61]. Roberto Grosseteste es quien continuará y extenderá estas ideas.

Los árabes son otra fuente de la estética de la luz y del color. Jedizismo y mazdakismo son filosofías esplícitas de la luz; la mística de Suhrawardi es una mística de la luz; la física de Alhacén es una ciencia de la luz que ejerció una considerable influencia en el siglo XIII. En efecto, Alhacén sienta las bases para un estudio científico de los fenómenos luminosos que se aúna al estudio de los números y de los símbolos. Estudio que, lo mismo que la psicología de las percepciones visuales, se impuso a los sabios y, lentamente, a los artistas. La influencia de Alhacén explica el éxito de la metafísica de la luz en Alejandro de Hales, San Buenaventura, San Alberto (Magno) y Ulrico de Estrasburgo, así como el desarrollo de la óptica y de la perspectiva en Roberto

[60] *Et.* II, 56 y III, 23.

[61] Sobre S. Juan Damasceno, S. Basilio y S. Ambrosio cf. el notable estudio de D. H. Pouillon, *La Beauté, propiété transcendentale chez les Scolastiques*. Arch. de Hist. doctr. et littér. du Moyen Âge, t. XV, 1946.

Grosseteste, Witelo, Bacon, Thierry de Frieberg, Bertoldo de Mosburgo, etc.

La estética aparece en forma sumamente peculiar en la doctrina de la *honestas*.

Comenzaremos con las concepciones de Aristóteles sobre el tema de la *Kalokagathie*. Según Aristóteles, el hombre tiene la posibilidad de elegir entre tres fines: lo bello, lo agradable y lo útil[62]. Dice, en otros términos, que el hombre no desea otra cosa que el bien, lo agradable y lo útil[63]. Salta a la vista que de esta manera identifica el bien con lo bello. Nada excesivamente original ni en la sinonimia ni en la división: «This classification of goods belongs to the era of proverbial philosophy in Greece», dice Grant, ya se encuentra en Teognis, Simónidas y Platón[64].

El bien y lo bello se eligen por su propio valor, lo útil en relación a otra cosa. Lo bello es así un bien que se impone por sí mismo a la elección y por esa razón «exige» ser amado, apreciado, alabado. Si se quiere definir desde la perspectiva de lo deleitable, lo bello es un bien que nos place precisamente por considerarlo como un bien[65].

Consideraciones de este género son, evidentemente, de carácter moral. Pero se desarrollan paralelamente a las concepciones estéticas cuyo inicio podemos encontrar en el medio socrático-platónico. Ciertas cosas, como el oro y el marfil con los que se recubre una estatua, adquieren un valor estético si se aplican en el lugar *que conviene;* hay otras que son bellas en sí mismas, porque poseen *lo que conviene* en su propio ser[66]. Si un hombre que es en sí ridículo lleva vesti-

[62] *Rhet.* I, 9. 1936.
[63] *Top.* I, 13, 105; III, 3, 118.
[64] J. Demunter, *Zedelijke schoonheid en goedheid bij Aristoteles*, 1932, p. 71, n. 3.
[65] *Eth. Nic.* VIII, 2, 1155.
[66] *Hipp. maj.* 290 a-293.

dos y zapatos que le sientan bien, «parece» bello a causa del carácter *adaptado* de esas cosas. Queda por saber la razón por la que un hombre «será» bello no contentándose con «parecerlo»: ¿no será, dirá Platón en algunos diálogos clásicos, en el momento en que participa en aquello que es en sí mismo bello y conveniente?

San Agustín desarrolla ideas análogas en su obra de juventud *De pulchro et apto.* No se trata expresamente del Bien, sino de lo Bello. Aún más, el autor nos advierte explícitamente que no piensa en la belleza inteligible, sino en la corporal. «Et videbam in ipsis corporibus aliud esse quasi *totum* et ideo pulchrum, aliud quod ita deceret, quoniam apte accomodaretur alicui, sicut *pars* corporis ad universum suum aut calceamentum ad pedem... Et ibat animus meus per formas corporeas. Et pulchrum *quod per se ipsum deceret,* aptum *quod ad aliquid accomodatum deceret* definiebam et distinguebam et exemplis corporeis abstruebam» [Y yo veía que en los propios cuerpos una cosa es el todo y, por ello, hermoso; otra cosa es lo que es conveniente, porque se adapta de una manera perfecta a algo, como la parte del cuerpo a su conjunto o el calzado al pie... E iba mi alma a través de las formas del cuerpo. Y yo definía y distinguía lo hermoso (es decir) lo que es conveniente por sí mismo; lo apto (es decir) lo que es conveniente acomodado a algo y lo corroboraba con los ejemplos corporales] [67].

En este texto relevante lo bello se define, por lo general, como lo que conviene, como lo que juzgamos que debe ser, como lo que corresponde a nuestros más profundos deseos: «quod decet». Ahora bien, hay dos especies de *decens:* la belleza de un *todo* que aparece directamente y en sí mismo como conveniente y, consecuentemente, se presenta como algo que debe ser amado y apreciado por sí mismo (totum, quod per se ipsum decet) y la belleza de na *parte* que no es bella ni apreciable más que en razón de su adherencia conveniente al todo [68]. Isidoro de Sevilla hace una alusión explícita

[67] *Conf.* IV, 13.
[68] Agustín no dice lo mismo que Platón porque la proposición: «El

a esta estética agustiniana en un texto de sus *Sentencias* que retoma Alejandro de Hales y asimila como tema de discusión la Escolástica del siglo XIII. Lo bello, en general, supone la armonía de las partes: «Decor elementorum omnium *in pulchro et apto* consistit. Sed pulchrum est quod per seipsum est pulchrum, ut homo ex anima et omnibus membris constans; aptum vero est, ut vestimentum et victus. Ideoque hominem dici pulchrum ad se... apta, illa quae ad aliud accomodata» [La belleza de todos los elementos consiste en su hermosura y adaptación. Pero es bello lo que es hermoso por sí mismo, como el hombre que consta de alma y de todos sus miembros; sin embargo, apto es (aquello) como el vestido y el alimento. Y, por ello, se dice que el hombre es bello por sí mismo... aptas son aquellas cosas que se acomodan a otra cosa] [69].

Seguimos así dos líneas paralelas, una práctica, la del Bien, otra estética, la de lo bello. El Bien (Bonum) se divide en *Honestum* y *Utile*, lo Bello (Decor) en *Pulchrum* y *Aptum*. Si el Bien no se identifica con lo Bello en todos los aspectos deberemos simplemente decir: al bien honesto *corresponde* lo bello de las formas globales, al bien útil *corresponde* lo bello de las partes en un todo.

Nos ha parecido descubrir otro argumento a favor de la distinción del Bien y de lo Bello en otro texto agustiniano citado o utilizado a menudo después de Isidoro. Agustín distingue la belleza puramente inteligible de la belleza sensible. Existe una armonía en la disposición de los órganos internos, pero nosotros no disfrutamos de esta armonía a través de los sentidos, nos contentamos con afirmarla con el intelecto. La armonía sensible es aquella que somos capaces de percibir sensorialmente. Ahora bien, cuando contemplamos el cuerpo humano, encontramos partes necesarias, soberanamente útiles, pero no bellas; y vemos otras que ya no

hombre, es decir, el todo, parece bello dado el carácter adaptado de la parte» no es equivalente a la proposición: «La parte es bella dada su adaptación al todo».

[69] *Et.* I, 81. Cf. *Sent.* I, c. 8. P. L. 83, c. 551.

tienen ninguna utilidad, pero son, sin duda, decorativas; la barba y los pezones en el hombre y, en los dos sexos, el ombligo. Hay también partes que son simultáneamente útiles y bellas, como las manos y los pies, que, de acuerdo con el pasaje precedente, deben incluirse en la categoría de «partes adaptadas al todo». Su aspecto es increíblemente hermoso, dice San Agustín, y de suma utilidad: «ut pedes et manus, quorum membrorum et utilitas magna et species decentissima» [como los pies y las manos, miembros cuya utilidad es grande y su aspecto es bellísimo] [70].

Como sucede a menudo, Agustín traiciona aquí su asidua lectura de Cicerón [71]. Nos parece evidente que hace una distinción entre la serie de bienes *(utilitas)* y la serie de bellezas *(species)*: en cada una de esas series opone además el todo a la parte, es decir, aquello que gusta por sí mismo y aquello que gusta porque está decorosamente relacionado a un conjunto.

Todos estos conceptos: *honestum* y *pulchrum*, *bonum* y *decorum*, *utile* y *aptum* los entreteje Cicerón en su *De Officiis*, que asimila las tradiciones del platonismo, del aristotelismo y del estoicismo que, por otra parte, no solamente inspira a San Agustín, sino que lo leen Isidoro, Guillermo de Auvergne y numerosos autores. Según parece, Cicerón es el principal conducto para la antigua *Kalokagathie*, aunque ciertamente lo especifica durante su viaje, se adentra en la Edad Media.

Otra vía es la de los árabes: pasa por Avicena y Algazel y probablemente se remonta a fuentes específicamente griegas. La belleza o el *decorum*, dicen los árabes, es la cualidad que posee una cosa cuando es tal como debe ser: «pulchritudo et decor rei est ut sit quemadmodum convenit ei» [La belleza y la gracia de una cosa consiste en que es como le conviene ser]. Tomás de York cita estas fuentes árabes y nos informa de que también insisten en el carácter subjetivo, psicológico y deleitable de lo bello [72].

[70] *Et.* I, 82. Cg. *De civ. Dei*, último libro.
[71] *De fin.* III, 18.
[72] H. Pouillon, *a.c.*, 324.

Si nos circunscribimos a las precisiones agustinianas, inspiradas en Cicerón, repetimos que encontramos bello lo que nos parece *concordar*, bien con un ideal absoluto (Platón dice: la Forma; el estoicismo: la Naturaleza; Plotino: el Uno), o bien con un todo del que constituye una parte integrante. Cicerón insiste, como los árabes, en el efecto psicológico de lo bello, así como en la distinción sutil que separa *honestum* y *decorum*. Los medievales no perdieron de vista el aspecto psicológico de la doctrina; quizá no comprendieran en su exacto valor la teoría del *decorum* y del *honestum*.

Alcuino cita la definición ciceroniana del *honestum* para probar su desinteresado humanismo: hay fines que merece la pena realizar por sí mismos: «Honestum est quod propter se appetitur... quod sua vi nos allicit et sua dignitate trahit, ut virtus, veritas, scientia [Lo honesto es lo que apetece por sí mismo..., lo que nos seduce con su esencia, lo que nos atrae por su dignidad, como las virtudes, la verdad, la ciencia] [73]. Santo Tomás se refiere a otro pasaje de Cicerón: «Est autem aliquid non propter suam vim et naturam sed propter fructum et utilitatem appetendum, quod pecunia est» [Hay algo, sin embargo, que debe ser apetecido no por su esencia y naturaleza, sino por su provecho y utilidad, eso es el dinero] [74]. Por tanto, Cicerón opone lo honesto a lo útil: ¿distingue lo honesto del *decorum*? ¿Cómo habría que interpretar el siguiente texto: «Illud ipsum quod honestum decorumque dicitur quia per se nobis lacet»? [Eso que llamamos honesto y decoroso porque por sí mismo nos agrada] [75]. ¿Es preciso pensar en una redundancia oratoria o en una oposición real?

La última hipótesis es la acertada, aunque Cicerón reconoce que es sumamente difícil determinar con exactitud el matiz de los dos conceptos. Es más fácil «sentir» de qué se trata que explicarlo: «Hujus vis ea est, ut ab honesto non queat separari decorum, nam et quod decet honestum est et

[73] *Et.* I, 193, texto y n. 1.
[74] *De inv.* 2.
[75] *De off.* II, 32.

quod honestum est, decet. Qualis autem differentia sit honesti et decori facilius intelligi quam explanari potest» [Es de tal naturaleza que no puede separarse el decoro de la honestidad, porque lo que conviene es honesto y lo que es honesto conviene. La diferencia que hay entre lo honesto y lo decoroso puede comprenderse más fácilmente que explicarse] [76].

Pese a todo, Cicerón intenta expresar su pensamiento: y emplea tres medios. En primer lugar, el decoro es, en mayor medida que la moralidad, absolutamente necesario, lo mínimo que se puede esperar. «Justitiae partes sunt non violare homines, verecundiae non offendere, in quo maxime perspicitur vis decori» [La justicia consiste en no causar daño a los hombres, el respeto en no ofenderlos; en eso se reconoce claramente la naturaleza del decoro]. Por sentido de la justicia se evitará ejercer la violencia sobre nadie, por «elegancia» moral se evitará ofenderle en su compostura externa. El decoro es una moralidad de lujo, una decencia supererogatoria, una superabundancia de refinamiento, una cierta liberalidad espontánea en el gesto moral: ese «decoro» se aprecia sobre todo en el respeto a la medida justa: «Id decorum esse velint quod ita naturae consentaneum sit, ut in eo moderatio et temperantia *appareat cum specie quadam liberali*» [Entienden que es decoroso lo que está conforme con la naturaleza, de tal modo que en él la moderación y la templanza aparecen con un cierto matiz liberal] [77].

En segundo lugar, la noción de *decorum* tiene una resonancia artística. En efecto, los poetas están haciendo decoro cuando, con abstracción del carácter moral o inmoral de los personajes ficticios que crean, los presentan en sus palabras y en sus actos, perfectamente armonizados con el papel que deben representar. Lo mismo sucede en el orden moral, alguien es *decorus* cuando en el escenario del mundo ejecuta perfectamente su papel de hombre y expresa mediante gestos y palabras, de forma viva, espontánea y liberal, sin esfuerzo aparente, la virtud interna que le adorna [78].

[76] *Ib.*, I, 27.
[77] *Ib.*, I, 27 (ed. Garnier, p. 242).
[78] *Ib.*, I, 28. Cf. *supra*, p. 33.

Esta concepción del *decorum* externo y «más que simplemente requerido» se concreta en una tercera observación referida al orden biológico. Lo mismo que todos los Antiguos, Cicerón distingue en la armonía humana las proporciones profundas y elementales de la salud de la de los miembros externos. Lo *honestum* subyace al *decorum* lo mismo que la salud orgânica sostiene la gracia superficial de la apariencia «ut venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine, sic hoc, de quo loquimur, decorum totum illud quidem est cum virtute confusum, sed mente et cogitatione distingitur [79]. Ut enim pulchritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos et delectat, sic hoc decorum quod elucet in vita, movet approbationem eorum quibuscumque vivitur *ordine et constantia et moderatione* dictorum omnium atque factorum» [Así como la gracia y la belleza del cuerpo no pueden separarse de la salud, así este decoro, del que estamos hablando, ciertamente se confunde todo él con la virtud; sin embargo se distingue (de ella) por abstracción mental. Pues del mismo modo que la belleza del cuerpo con la proporcionada composición de sus miembros atrae nuestra mirada y nos deleita, así también ese decoro que brilla en nuestra vida suscita la aprobación de aquellos con los que vivimos por el orden, la coherencia y moderación de todas nuestras palabras y actos] [80].

Por tanto, el *decorum* es algo más que el *honestum:* se trata de la irradiación exterior en el mundo de la experiencia, una irradiación superabundante y liberal. Quizá esta concepción fue la que incitó a Alberto Magno a diferenciar la simple presencia de la forma en un cuerpo de su lujoso resplandor.

Existe aún otra razón por la que el *decorum* se diferencia del *honestum.* Al aparecer directamente en el mundo sensible, se presenta como el objeto inmediato de la percepción sensible, del placer para la vista, de la aprobación estético-moral: ¿ha sido entonces la influencia de Cicerón la que ha llevado a

[79] I, 27 (Garnier, 242). Cf. *supra,* p. 18.
[80] I, 28 (Garnier, 244).

Guillermo de Auvergne, a Alejandro de Hales y a Tomás de Aquino a dirigir su atención al aspecto psicológico de lo bello: «movet oculos et delectat»? [atrae la mirada y deleita].

Efectivamente, la psicología de lo bello, tal y como se presenta en la problemática del siglo XIII, recurre expresamente a los textos de Cicerón. Es a «Tullius» a quien cita criticando, según el comentario de San Alberto a los *Nombres Divinos:* «Tullius in libro *De Officiis* dicit quod honestum dicitur pulchrum *secundum notitiam ab aliis»* [Tulio en el libro *«De Officiis»* dice que lo honesto se llama hermoso en cuanto que percibido por otros] [81]. Por otra parte, en una crítica de la *Summa Teologica* de Santo Tomás, leemos que el *honestum* se debe definir en función del apetito y el *decorum* en relación con la visión: «Honestum est quod per se appetitur, sed decorum magis respicit conspectum» [Lo honesto es lo que apatece por sí mismo, pero el decoro se refiere más a la manifestación externa] [82]. Quizá el problema lo planteó Guillermo de Auvergne, quien se apoya directa y personalmente en Cicerón, y de él lo habrían recuperado Juan de la Rochelle y Alejandro de Hales [83].

Lo más probable es que al leer la *Etica a Nicomaco* de Aristóteles, Santo Tomás piense en el *De Officiis* de Cicerón (I, 4). El hombre de estado romano diferencia a los animales de los hombres por cuestiones estéticas: «Nec vero illa parva vis naturae est rationisque quod unum hoc animal, scilicet homo, sentit quid sit ordo, quid sit quod deceat in factis dictisque, qui modus. Itaque *eorum ipsorum quae aspectu sentiuntur nullum alliud animal pulchritudinem, venustatem, convenientiam partium sentit»* [Y no es pequeña manifestación de la naturaleza y de la razón que éste, es decir, el hombre, es el único animal que comprende lo que es el

[81] H. Pouillon, *a.c.* 297, n. 1 señala que la referencia es inexacta. El texto se encuentra en *De Inv.* II, 52.

[82] *S. Th.*, IIª IIae, qu. 145, a.2.

[83] Pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni; bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionen [Llama bello a la disposición del bien conforme a lo que es grato a la percepción: pero bueno se refiere a la disposición según la cual deleita a la inclinación]. Alex. Halensis, ed. Quar. I, n. 103.

orden, la conveniencia y la moderación en los actos y en las palabras. Así pues, *ningún otro animal aprecia la hermosura, la gracia y las partes de esas cosas que se perciben por los sentidos*]. Cuando, después de Aristóteles, opone los placeres estéticos a los biológicos, emplea expresiones ciceronianas: «solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilium secundum seipsam... (solus homo) delectatur non solum propter cibum sed etiam propter convenientiam sensibilium» [sólo el hombre goza de la belleza de las cosas sensibles por ella misma... (sólo el hombre) se deleita no sólo con la comida sino también con la armonía de las cosas sensibles] [84].

Los Antiguos habitualmente vinculaban los sentidos superiores a los placeres estéticos, aunque en relación a esto no podemos pasar por alto las importantes observaciones de Aristóteles acerca del carácter «puro» de determinadas sensaciones inferiores del olfato, del gusto e incluso del tacto. Platón correlaciona la belleza con la visión y el oído en el *Hippias major* y en el *Gorgias* [85]. Aristóteles, por regla general, hace suya esta opinión popular: «Es bello aquello que agrada a la vista y al oído» [86]. Agustín dice algo parecido: «vestigia rationis quod ad visum atque auditum pertinet, in ipsa etiam voluptate tenemus» [hallamos ciertos vestigios de la razón y en lo que se refiere a la vista y al oído incluso en el propio placer] [87]. No obstante, San Agustín habla preferentemente de *pulchritudo* y de *speciositas* en lo relativo a la vista y de *suavitas* en lo tocante al oído. Salvo algunas excepciones —Escoto Erígena y Tomás de Aquino—, los medievales permanecen fieles a este vocabulario. Volvemos a encontrarlo en Hugo de San Víctor y en San Buenaventura [88].

Paralelamente a esta corriente, que define la belleza en su más estricto sentido como una armonía visual, se desarrolla otra teoría que, de Casiodoro a Tomás Gallo, incluye sin

[84] I^{a}, qu. 91, a. 3, ad 3^{m} y II^{a} II^{ae}, qu. 141. a. 4, ad 3^{m}.
[85] *Hipp. maj.* 297; *Gorg.* 474 d.
[86] *Top.* VI, 7, 146.
[87] *De ord.* II, 11.
[88] Escoto Erígena, *Et.* I, 330; Tomás de Aquino, *Et. III, 283, n,. 2 y 288, n. 3.*

excepción todas las sensaciones para gozar de la belleza globalmente. Sólo en el siglo XIII, probablemente debido a la influencia aristotélica, la oposición de los sentidos inferiores a los sentidos superiores conquista definitivamente derecho de ciudadanía.

Mientras tanto, la psicología de las percepciones estéticas se nutre de una doble fuente: una es musical, «la que nos seduce por el número»; la otra es plástica y queda resumida en la fórmula «lo que nos agrada a la vista». Aquí confluyen los textos bíblicos con una tradición popular y clásica cuyas huellas encontramos en Boecio y Casiodoro. Los escritos árabes no harán sino confirmar esta tradición profana [89].

Además hay que señalar que la calidad de las observaciones acerca del carácter agradable de las sensaciones auditivas y visuales es tan universalmente humana que resulta inútil enumerar las fuentes literarias más extensamente [90]. En cuanto a la belleza que se descubre en forma especial en el arreglo o disposición de los elementos en las melodías y en las figuras, permítasenos remitir a la doctrina general de la proporción.

[89] Cf. *supra*, p. 39.
[90] Véase *Etudes*, tabla analítica, en la palabra *Plaisir*.

3

Los manuales técnicos

Cicerón señala que el concepto *decorum* se encuentra en las artes literarias. Los poetas llaman *decorus* a un personaje cuando toda su acción se armoniza con su *persona*, esto es, con el carácter creado por el artista. El *decorum* juega igualmente un importante papel en la retórica: en términos generales aparece cuando la forma y el contenido se fusionan en una unidad armoniosa, cuando la expresión se adapta perfectamente a la idea o a la «sentencia», cuando los ritmos y las formas del verbo concuerdan con el sentimiento que el tema provoca: «Quod decorum vel decens dicimus, in eo est ut rebus apta sint verba» [Lo que llamamos decoroso o conveniente consiste en que las palabras se adapten al contenido][91]. Así pues, el *decorum* es lo bello en la medida en que se identifica con una concordancia, sea la concordancia de un todo con su norma ideal *(decorum per se)*, sea la concordancia de una parte con el todo *(aptum seu accomodatum)*. Los teóricos de la arquitectura que, como Vitruvio, experimentan la influencia de la música y de la retórica, utilizan el término *decor* con un sentido análogo: el *decor* de un templo surge cuando su forma se adapta a la idea de la divinidad a la que se le dedica y a la que debe recordar simbólicamente[92].

Así pues, los autores medievales no sólo encontraban la noción de decoro en los filósofos, sino también en los manuales técnicos.

Lo mismo sucede con otros términos, entre ellos pul-

[91] *Sulp. Victor*, ed. Halm, p. 320.
[92] *Et.* I, 254.

chrum, pues, desde luego, no hay que olvidar que toda la especulación griega está impregnada de estética. Las alusiones a la belleza se encuentran lo mismo en los tratados de ciencia pura que en las obras morales y políticas. Es lo que sucede particularmente con la acústica y la óptica. Encontramos consideraciones estéticas no sólo en las alusiones relativas a la escala situada en el oído (Aristójenes), sino también en los tratados dedicados al análisis matemático de los intervalos (de Platón a Ptolomeo). Sucede lo mismo con la óptica geométrica que, partiendo de los pitagóricos y de Platón, pasa por la perspectiva de Euclides y los hallazgos de Arquímedes, y finaliza en el siglo II después de Jesucristo en la compilación de Ptolomeo y, después, en las especulaciones árabes.

La Edad Media va recuperando poco a poco sus ideas antiguas asimilando progresivamente a Boecio por una parte, y a los sabios musulmanes por otra. Los manuales en los que se inspira —tanto los del quadrivium (aritmética, música, óptica, etc.) como los del trivium (gramática, retórica, métrica, poética, etc.)— desempeñan un papel esencial en la formación de sus ideas y de su terminología estética y artística.

Posiblemente no sea necesario extenderse sobre el tema del concepto *ars* transmitiendo innumerables citas de filósofos y técnicos. Schlosser, entre otros muchos autores, afirma que la Edad Media resolvió la noción de arte en una especie de saber: «Es ist klar dass es sich hier nicht mehr um die Praxis des Könnens, sondern um die formalen Grundlagen des Wissens handelt» [93]. De esta forma es evidente que la afirmación requiere modificaciones bastante matizadas. Ya en los primeros siglos, a partir de Boecio y Casiodoro, los medievales eran perfecta y prácticamente conscientes de la distinción entre el saber orientado hacia el conocimiento puro y el saber hacer dirigido hacia la creación de formas [94]. La oposición de *artifex theorice* y de *artifex practice* está hecha con miras a aclarar la distinción entre *disciplina* y *ars*.

Además, todos los antiguos conocen tales problemas.

[93] *Die Kunsliteratur*, Wien, 1924, p. 24.
[94] Boecio, *Et.* I, 32, 33; Casiodoro, *Et.* p. 37.

Quizás Aristóteles haga mayor hincapié en el *saber* y el estoicismo dé mayor importancia al *hacer*. Entre los romanos, Cicerón concibe la retórica como una *disciplina* y Quintiliano, que sigue el ejemplo de Cleanto, como un *arte práctica:* «ars quae est potestas via, id est ordine, efficiens» [arte que es una capacidad que procede metódicamente, es decir, con orden] [95]. De hecho, los estoicos compaginan ambos matices aproximándose mucho a la concepción moderna del arte. A nuestro modo de ver, toda su teoría aparece dominada por la diferencia entre las artes liberales y las artes serviles; las primeras se sirven únicamente de la palabra, las segundas utilizan la mano. Pero no es tan sólo eso. Posidonio habla expresamente de las artes que conducen al enriquecimiento del saber y de las que contribuyen a la formación de la virtud; en lo tocante a los oficios, hace una distinción entre las artes en función de la necesidad y el deleite de los bienes que procuran [96].

Las ideas de Posidonio se generalizan rápidamente; pueden encontrarse en gran número de pensadores y profesores, según demuestra Marrou en una tabla comparativa en la que expone las opiniones más extendidas sobre la enseñanza encíclica, esto es, sobre la formación general [97]. Galeno, Séneca, que cita explícitamente a Posidonio, y Cicerón, en *De natura deorum,* son continuadores de la teoría del maestro estoico [98]. Los medievales buscan sus definiciones del arte en Cicerón y también en Varrón, en Agustín y en los retóricos del Bajo Imperio, especialmente en Mario Victorino.

Destacaremos el nombre de Victorino, cuya influencia es evidente en Gundisalvo, y posiblemente responsable de la autonomía otorgada a la Poética a partir del siglo XII, y en lo sucesivo independiente de la Gramática y de la Retórica. Mario Victorino se sitúa expresamente en el punto de vista de la inducción, esto es, de las técnicas particulares: es más fácil, dice, comprender lo que son las artes particulares que

[95] *Quintiliano. Et.* II, 17, 41.
[96] Séneca, *Ep.* 88, 21.
[97] *Saint Agustin et la fin de la culture antique,* 1938, pp. 216, 217.
[98] *De nat. deor.,* 58-60.

definir la esencia del arte en general: «Non enim mox scire possumus quid sit ars, nisi additum fuerit cujus ars: poeticae, gramaticae, rhetoricae» [En efecto, no podemos saber qué es el arte si no se añade aquello de lo que es arte: de la poética, de la gramática, de la retórica] [99].

Obviamente, Mario Victorino adopta la opinión de su maestro Cicerón e insiste en el carácter «disciplinado» del arte. El arte, dice, se presenta en dos formas: como saber y como realización: «ars duplex, una in scientia, alia in actu» [El arte es doble: teórico y práctico] [100]. En tanto que saber, forma parte de la ciencia. El saber se refiere en primer lugar a las cosas que nada tienen que ver con la creación de las formas: a la distinción de las piedras preciosas o a la ciencia del número de habitantes de una ciudad. Concierne también a los objetos que el hombre produce conscientemente; en tal caso, el arte es la ciencia de las reglas que el artesano debe seguir en el curso de esta producción. Es positivo o normativo. Se denomina «ars extrinsecus» el conocimiento *positivo* y teórico de lo que es la retórica; se denomina «ars intrinsecus» el conocimiento *normativo* de las reglas a seguir cuando elaboramos (nosotros) un discurso [101].

Incluso en el arte intrínseco es necesario distinguir el *saber puro* de las reglas del *saber hacer* que aplica las reglas a cada caso concreto: «Ars tantum praecepta tradit, non ali-

[99] *Halm*, p. 155.

[100] *Ib.*, 219. Scientia rursus duplex est; est scientia artis, est non artis [La ciencia es, a su vez, doble: hay ciencia del arte y ciencia que no es de ningún arte].

[101] *Ib.*, 170. Ars extrinsecus, quae nobis scientiam solam tradit..., v.g. ars rethorica extrinsecus quae nobis quid sit rethorica demonstrat; quam cum demonstraverit, *scimus* tantum sed *exercere* non possumus. Ars intrinsecus, quae ita dat scientiam ut illud ipsum quod scientia dat, quibus rationibus *faciamus* ostendat... Intrinsecus autem ars rethorica illa est quae nobis *ad actus* praecepta artis insinuat [El arte extrínseco, que nos transmite sólo teoría... v. g. el arte extrínseco de la retórica, que nos muestra qué es la retórica, y una vez mostrada ésta, la conocemos solamente, pero no podemos ejercitarla. El arte intrínseco, que nos proporciona un conocimiento teórico tal que ofrece las reglas con las que podemos realizar aquello que la teoría nos da..., el arte intrínseco de la retórica es el que nos comunica los preceptos de este arte para la práctica] (cf. 25-28 y 36-40).

quid secundum ipsa faciendum» [El arte solamente enseña las reglas, no a hacer algo de acuerdo con ellas] [102]. Si en efecto se tratara de la aplicación consciente del saber de las reglas, habría que hablar de «ars in actu»; la noción de «ars in scientia» se limita al conocimiento de las normas abstractas. Así, Mario Victorino es el equivalente, en formas escolásticas o escolares, al intelectualismo en todo su rigor. Lo que se hace evidente cuando, reconociendo que el arte presupone la naturaleza, la tradición, el ejercicio, se atreve a decir que tales condiciones no sirven para nada, por el contrario, son nocivas, cuando no acaban en la ciencia reflexiva de las reglas apropiadas: «Si ars eloquentiae quattuor rebus constat, natura, usu, exercitatione, arte, necessario artis praecepta in eloquentiam dantur. Quae si deest ars, profecto tria illa multum interdum nocere, numquam prodesse possunt» [Si el arte de la elocuencia precisa de cuatro condiciones: naturaleza, uso, ejercicio y arte, necesariamente se dan para la elocuencia las reglas del arte. Si falta el arte, los otros tres ciertamente pueden perjudicar a veces, pero nunca son útiles] [103].

Volviendo a Posidonio, es evidente que la distinción de las técnicas en *artes de lo necesario* y *artes de lo placentero* es de importancia para la estética. Esta distinción, que ya aparece en Platón y en Aristóteles, se resuelve en la bien conocida, e históricamente decisiva, fórmula de Horacio: «Todo arte, en particular el arte poética, tiende a la vez a la utilidad y a lo deleitable, *podes et delectat*». Cicerón había insistido en esta posible doble función de las artes: «Artes quoque efficimus partim ad usum vitae, partim ab oblectationes necessarias» [También practicamos las artes, unas necesarias para la vida, otras para el deleite] [104]. Idea que arraiga más y más, por ejemplo, en Hugo de Saint Victor, ese inteligente lector de San Agustín: en su opinión hay que diferenciar las «scientiae ministrandi ea quae sunt necessaria»

[102] *Ib.*, 156.
[103] *Ib.*, 156.
[104] *De nat. deor.* 58. Cf. *Orator*, 69, *Brutus*, 185, 276. Sobre Varrón, K. Svoboda, *L'esthétique de S. Agustín*, p. 30.

[las ciencias que suministran lo que es necesario], o sea, las *artes mechanicae,* de las artes del puro placer, *appenditia artium* [105].

La división de las artes en liberales y serviles vuelve a encontrarse en la mayoría de los retóricos y los gramáticos. No diremos nada especial respecto al tema de las artes liberales: por ejemplo, la división tripartita platónica aparece en Orígenes y Boecio, la división aristotélica y bipartita inspira a Casiodoro; Isidoro fusiona ambas en mayor o menor medida.

En cuanto a las artes mecánicas, cuyos nombres aparecen tan a menudo en San Agustín y a las que hace alusión Casiodoro en su *De anima,* probablemente es Cicerón quien sienta las bases de la doctrina medieval. Pese a su extensión, citaremos un pasaje: «Quam vero aptas quamque multarum artium ministras manus natura homini dedit! Itaque ad fingendum, ad sculpendum, ad nervorum eliciendos sonos ac tibiarum apta manus est admotione digitorum. *Atque haec oblectationis causa. Illa autem necessitatis:* cultus dico agrorum, extructionesque tectorum, tegumenta corporum vel texta vel suta, omnenque fabricam aeris et ferri. Et praetera vescimur bestiis... partim capiendo, partim alendo... Magnos vero usus offert (lignum) ad navigia facienda... et propter nauticarum rerum scientiam plurimisque rebus maritimis fruimur atque utimur» [¡Qué apropiadas manos y capaces de ejecutar muchas artes dio la naturaleza al hombre! Así pues, la mano gracias a la aplicación de sus dedos es apta para modelar, para esculpir, para arrancar sonidos a la lira y a la flauta. *Y estas son artes para el deleite, pero aquellas de lo necesario:* me refiero al cultivo de los campos, a la construcción de las casas, al tejido o cosido del vestido, a todo artefacto de bronce y hierro. Y además nos alimentamos de animales..., capturando unos, criando otros..., la madera nos ofrece una gran utilidad para construir naves, y a causa del conocimiento de las artes náuticas disfrutamos y utilizamos muchos productos marinos] [106].

[105] *Et.* II, 385, 388, 397.
[106] *De nat. deor.* 60. Cf. Ag, *De quant animae.* P. L. 32, 1075. «Tot ar-

Las teorías clásicas que encontramos en Isidoro y Alcuino sobre el origen y la evolución derivan también de la escuela estoica, especialmente de Posidonio. Cicerón [107], Varrón, Vitruvio y Servio, por no mencionar a San Agustín, con sus intermediarios.

En la Edad Media, la distinción entre la forma y el contenido en la obra de arte era tan conocida como en nuestra época. Se da por supuesta en toda la teoría clásica de las Letras y también aparece en la teoría de la pintura. El contenido plantea el problema del «significado» y de la «verdad» de la obra, la forma se aproxima más a la pura técnica del artifex. En las páginas siguientes nos limitaremos a algunas indicaciones sin desarrollar el tema en su conjunto.

En cuanto a las condiciones de toda creación artística, *natura*, *usus*, *exercitatio* y *disciplina*, siguen siendo de suma importancia los teóricos de la retórica, los gramáticos y los escolásticos. Se relaciona el concepto *natura* con el genio, *ingenium;* el *exercitum* no se define únicamente en relación con el individuo, sino también en la tradición social, como resulta de algunas interesantes observaciones de Hugo de Saint Victor en el *Didascalion* [108]. En todas partes aparecen las mismas ideas, incluso en las burdas páginas de los *Libri Eraclii de artibus romanorum* [109]. Las bellas letras transfirieron el esquema, naturaleza, tradición, ejercicio, ciencia técnica a todas las bellas artes, y a esto ya habrían llegado los

tes opificum, agrorum cultus, extructiones urbium, variorum aedificiorum ac moliminum multimoda miracula... officiorum dignitatumque ordines sive in familiis, sivi domi militiaeque, in republica sive in profanis sive in sacris apparitibus... inventiones tot signorum in litteris, in verbis... tot gentium linguas tantum librarum numerum... carminun varietates ludendi ac jocandi causa milleformes simulationes». Cf. Casiodoro, Et. I, 70; para el siglo XII, Et. II, 375 sv. [Tantas artes de los artesanos, el cultivo de los campos, la construcción de las ciudades, las abundantes maravillas de los diversos edificios y obras... la sucesión de los oficios y dignidades bien en las familias, la paz y la guerra, en la república, bien en la suntuosidad de las ceremonias profanas y religiosas... tantas invenciones de algunos en las letras, en las palabras... tantas lenguas de pueblos, tan gran número de libros... diversidad de poemas, múltiples ficciones para divertirse y gozar.]

107 *De inv.* I, 2; *Tusc.* I, 62; Vitruvius, *De archit.* II, initio.

108 *Et.* II, 384, 385.

109 *Ib.*, I, 305, cf. sobre Teófilo Presbyter, *ib.* II, 413.

griegos y los romanos: los medievales que encuentran el esquema en San Isidoro, entre otros, se revelan aquí como en otros aspectos herederos de la antigüedad.

La psicología del arte adquiere un nuevo desarrollo cuando las traducciones latinas de la Etica a Nicómaco se extienden en Ocidente. La influencia aristotélica ya se deja sentir en Guillermo de Auvergne y, después, en Alejandro de Hales.

Todas esas ideas diferentes se aúnan en una vasta síntesis del arte, cuyo origen es neoplatónico, que los medievales encuentran nuevamente en los Padres, especialmente en San Agustín. Se compara la actividad del artista humano con la creación del artista divino. La Escuela de Chartres se encarga de desarrollar esta doctrina que más adelante adoptarán todos los escolásticos.

Recordaremos algunas afirmaciones de Plotino. «Cuando se comparan dos bloques de mármol, uno tal y como se encuentra en la naturaleza y el otro tal y como lo ha transformado el escultor en una estatua de dios, constatamos sin lugar a dudas que la belleza (artística) no deriva de la naturaleza del mármol bruto, sino de la forma que el artista ha proyectado. Originariamente, esta forma no se encontraba en la materia marmórea, sino en el alma del artista, no se hallaba en su sensibilidad sensorial, sino en una disposición espiritual que denominamos "arte". De ello se deduce que la belleza, tal y como vive espiritualmente en el arte, es más sublime y grandiosa que la belleza ejecutada en la piedra: aquélla es mudable y perecedera, ésta, inmutable» [110]. En consecuencia, la forma exterior es la manifestación de la forma interior, lo cambiante es la expresión de lo invariable.

La materia es en sí divisible y múltiple pero, gracias a la idea del artista que es en sí una y simple, se ordenan y unifican sus partes. Así pues, es la idea la que proporciona la belleza bien a la unidad natural del bloque de mármol transformado en estatua, bien a la multiplicidad de las piedras

[110] *Enn.* V, 8, 1.

ordenadas en un edificio [111]. Consecuentemente, dice Plotino, la obra de arte es una imitación, no de las cosas que el artista percibe a través de los sentidos, sino de una forma interior o de una idea de la que tiene una intuición espiritual [112].

Alrededor de esta idea central se agrupan múltiples consideraciones técnicas, filosóficas y teológicas, que confieren a la teoría medieval un carácter especial y relativamente unificado.

La historia de los *scriptoria*, de los talleres técnicos y de los manuales prácticos puede servir para iluminar nuestras observaciones generales. Está fuera de duda que la terminología e incluso el gusto de la incipiente Edad Media estaban menos influidos por Platón y Aristóteles que por la formación empírica de los oficios y por la transcripción de los viejos libros escolares.

Parece evidente que en las escuelas eclesiásticas, en las que debía aprenderse canto, se difundían reglas estéticas junto a esas indicaciones técnicas que desembocarían, entre otras cosas, en notaciones musicales nuevas. En sus orígenes, la música eclesiástica estaba sometida a una triple influencia: judaica, siria y griega [113]. Unicamente conocemos mediante documentos directos la teoría musical helénica: llegó a la Edad Media en tres oleadas sucesivas y constituye la base de una concepción estética del mundo que abarca infinitamente más que el exclusivo dominio de las percepciones sonoras.

Podemos encontrar las teorías clásicas de los musicólogos pitagóricos en Varrón, en *De musica* y en el *De ordine* de San Agustín [114], en Quintiliano, que se contenta con generalidades tomadas por Isidoro, en Macrobio y Calcidio en sus comentarios de Platón, particularmente en Boecio, que pone los cimientos de la doctrina científica de las proporciones, y en Casiodoro, que no profundiza en la teoría musical. Estos autores son, junto con Isidoro, los que fundamentalmente citan y copian los teóricos carolingios [115]. Recordare-

[111] *Ib.*, I, 6, 2.
[112] *Ib.*, V, 8, 1.
[113] Th. Gérold, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, París, 1931.
[114] *K. Svoboda, L'esthetique de saint Agustín*, 1933, pp. 67 y 69 sv.
[115] G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik*, Halle, 1929, p. 22.

mos algunos nombres: Aureliano de Reomé, Régino de Prüm, Juan Escoto Erígena, Hubaldo de Saint Amand y el autor anónimo, probablemente irlandés, de la *Musica enchiriadis;* este escritor conoce, sin lugar a dudas, *De musica*, de San Agustín, lo mismo que Juan Escoto.

La teoría y la estética musical reciben un nuevo impulso cuando empieza a difundirse el *De nuptiis* de Marciano Capella en el siglo IX. Remigio de Auxerre [116] es el primer autor medieval que revela una profunda influencia de Capella y transmite la doctrina del ritmo y la teoría de la unidad de la danza, de la poesía y del canto.

Tres o cuatro siglos más tarde es a la literatura árabe a la que le llega el momento de ser apreciada; también ella tiende un puente entre la antigüedad griega y la Edad Media latina. Probablemente ya existen infiltraciones árabes en Gerberto de Aurillac; en Adelardo de Bath se hacen más numerosas y discernibles; en la segunda mitad del siglo XII se imponen de manera definitiva con Gundisalvo [117].

En cuanto a la evolución de las bellas letras, ha sido estudiada por tantos autores que nos limitaremos a algunos temas generales.

Parece casi seguro que se daba la misma educación literaria en todas las regiones del Bajo Imperio. La gramática, se decía, enseña a escribir con corrección y la retórica, con arte, «ornate». Al analizar a los «autores» clásicos, los escolásticos comentaban los preceptos abstractos y explicaban las «realia». Donato, maestro de San Jerónimo, sintetizó la enseñanza tradicional en ese campo. Le imitaron y siguieron sus pasos en la *Tebaida* de Estacio, Lactancio Plácido, Virgilio, el célebre Servio (principios del siglo V), Horacio y algo más tarde el Pseudo-Acrón. La Edad Media demostraría considerable interés por estos comentarios: había que copiarlos, plagiarlos, imitarlos, como sucedió en el siglo IX con Remigio de Auxerre y con el anónimo de las *Scholia Vindobonensia*.

En cuanto a la Poética, tomaba su teoría del metro y de

[116] *Et.* I, 319.
[117] Pietzsch, *o. c.*, p. 78-85.

la cantidad de la gramática y su teoría de la belleza poética, de la retórica. Casiodoro, que se propone transmitir la tradición clásica, al menos como resumen y guía, cita como autoridades gramaticales al ilustre Donato y a Sacerdos y Agustín; entre los ocho gramáticos que cita en su *Orthographia* menciona al célebre Prisciano. Sus maestros en retórica son Cicerón y el comentador Mario Victorino, Quintiliano y Fortunato. Entre estos maestros, que los profesores menores de retórica presentan en forma escolástica, se encuentra toda la estética literaria de la antigüedad, podría incluso decirse que el núcleo de toda la teoría del arte en general.

Dos hechos demuestran que esta estética gozó de un prestigio inigualable entre los pueblos jóvenes: que se transcribieran no solamente poemas sino también manuales escolásticos y la práctica de la versificación y de la composición oratoria. En Galia, Sidón Apolinario cita a los grandes clásicos y obras posteriormente desaparecidas. Hace una clara distinción entre el *sermo scolasticus* y el *sermo rusticus;* alude expresamente al valor informativo de las obras de Varrón y de Eusebio; habla de las «declamationes» que, lógicamente, son ininteligibles sin el aprendizaje de la retórica y de la literatura [118]. Por ello, parece bastante probable que numerosos retóricos practicaran la enseñanza en Galia, en Italia, en Africa y en España durante el siglo V.

Sin duda, las invasiones bárbaras frenaron, en particular las de los Francos, el movimiento literario y artístico que tenía lugar en la Galia. Si no llegaron a destruirlo por completo es indudable que acabaron con sus manifestaciones más nobles y refinadas. No obstante, en los claustros se copiaba a los autores y a los profesores, especialmente en los irlandeses. Aunque se perdieron muchas obras entre los siglos V y VIII, a partir del 700 se transcribieron diligentemente muchas obras de gramáticos, historiadores, oradores, poetas, escolásticos y comentaristas [119]. Aunque a Quintiliano, que salvaron los irlandeses, no se le restauró su texto completo hasta el

[118] M. Roger, *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, 1905, pp. 70 sv.
[119] J. de Ghellinck, *Litterature latine au moyen âge*, 1939, I, 142.

siglo X, otros como la Retórica *Ad Herennium*, el *De inventione* y los comentarios de Victorino tuvieron mejor suerte: bastaban para elaborar una teoría de las bellas letras. Fortunato, al que Casiodoro cita tan encomiásticamente, se recomienda a todos y se recopia varias veces: Halm le edita según un manuscrito del siglo VII y dos del VIII. Por su parte, los Escoto transcriben el *Arte Poética* de Horacio, numerosos tratados de gramática y el *De nuptiis* de Capella. Algunos piensan que cabe en lo posible que, a partir del siglo VI, pudieran leer a Donato y a Prisciano [120]. En todo caso, Adamnan, Columban y Columba se adiestran en versos latinos que, por muy deficientes que sean, implican cierto conocimiento de la prosodia latina y una encomiable sensibilidad hacia la suavidad del metro.

En el siglo VII, en el momento en que Isidoro utiliza a Varrón para resumir toda una poética y consulta a los retóricos para establecer las grandes líneas de una teoría de la prosa artística e incluso ática (de la que deriva la definición bastante precisa de términos como *poëta*, *fabula*, *carmen*, *elocutio*, *structura*, *compositio*, etc.), llegan a Inglaterra desde Italia dos sabios con la intención de añadir sus conocimientos y su bibilioteca a la ciencia y a los manuscritos de los irlandeses. Se trata de Teodoro de Tarso y Adriano el Africano, los fundadores del humanismo anglosajón que se caracteriza por su ciencia teórica, sus creaciones literarias y su gusto estético. Aldhelm, Beda y Egbert emplean a una amplia serie de gramáticos y escolásticos que resumen la teoría del verso y de la bella prosa. Citaremos con M. Roger, a Prisciano «romanae lumen facundiae» [esplendor de la elocuencia romana], Donato «illustris grammaticae artis commentator» [ilustre comentador del arte de la gramática], Diomedes, que plantea el problema de los géneros literarios; Servio, el comentarista de Virgilio, y a tantos otros, como Maximiliano Victorino, Sergio, Pompeyo, Focas, Audax, Carisio (o Comi-

[120] Véase, no obstante, M. Roger, o.c., p. 264.

niano), Palemo, Malio Teodoro, Eutiquio [121]. Aldhelm incluso transcribe los términos técnicos griegos que, según Roger, se encuentran en Draçón de Stratonice [122]. En la biblioteca de York, Alcuino no sólo menciona el *De inventione* de Cicerón sino numerosas obras clásicas, importantes desde un punto de vista de la teoría del arte, entre las que podemos destacar muy particularmente la *Historia Natural* de Plinio.

Tanto los anglosajones y, en consecuencia, los humanistas carolingios, como los retóricos romanos en los que se inspiran directamente, hacen una distinción entre la prosa artística y la forma vulgar de expresión [123]. Gozan con la musicalidad de un verso, sea métrica o rítmica. Estudian la prosodia en Donato, Prisciano, Sergio, Audax, Focas, Carisio, Palemo, etcétera. Muestran interés en dividir las bellas letras en grandes géneros, como descubre Beda, después de Isidoro, en Diomedes [124]. En lo relativo a la teoría general del estilo, tal y como la resume Alcuino, el maestro indiscutible continúa siendo Cicerón, el heredero de la tradición griega. Para la doctrina de los símbolos y de los tropos se inspiran en la retórica *Ad Herennium, Rethorica nova vel secunda* o en la *Rethorica vetus vel prima,* esto es, en *De inventione;* que se completan con Quintiliano, Aquila Romanus, Rutilio Lupo, Marciano Capella [125]. En cuanto a la musicalidad del verso y de la frase —*compositio seu structura, rythmus et clausula, modulatio,* etc.—, consideramos que Marciano Capella, pasado el siglo VIII, y, aun más tarde, Quintiliano fueron los que influyeron en los primeros *dictatores.* No podemos olvidar en la formación de la teoría más antigua de las bellas letras el *Arte poética* de Horacio, pues sirve de tema a un comentario en el siglo IX (bajo la influencia de Cicerón,

[121] Roger, *passim,* pp. 317 sv. y especialmente 328, 329, 333 (Tatwine), 335 (Bonifacio), 336-337 (Alcuino), 345 (Beda), 353 (prosodia) 361, 363, 381 (métrica), 360 (géneros literarios).

[122] *Ib.,* p. 362.

[123] Véase, p. ej., Aldhelm *(Etudes,* I, 142).

[124] I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst,* Halle, 1940, p. 25.

[125] E. Faral, *Les arts poétiques du VIIe et du VIIIe siècles,* 1923, pp. 52 y sv.

Ovidio, Servio, Higinio, Donato y Acrón) [126] y, más adelante, a las *Artes poeticae* de los siglos XII y XIII [127].

Podemos, por tanto, deducir que la Edad Media asimiló plenamente la teoría literaria antigua a partir del siglo IX. Conclusión a la que llegamos por los comentarios de Remigio de Auxerre, los ensayos estilísticos de innumerables autores, los análisis literarios de los clásicos, la enseñanza del Trivium, del que encontramos, por ejemplo, la teoría en el siglo XI, en Conrado de Hircheau y la práctica, en la Escuela de Chartres, probablemente a partir de Fulberto.

Es evidente que, para la Edad Media, los problemas del contenido de la literatura no son menos importantes que los de la forma técnica.

La veracidad poética y la calidad moral del poema es un tema que pasa a ocupar un primer término. Por una parte se relaciona con lo «pródico» de la poesía, por otra, con la «fábula». Este tema, que ya tiene un cariz clásico, fue planteado en su momento por Gorgias. En efecto, el arte crea personajes ficticios que sitúa en un mundo aparentemente objetivo; además, provoca ilusiones de las que los hombres son conscientes y por las que se dejan engañar gustosamente. Platón condena a los poetas y a los pintores a causa de la falsedad, la mentira y la ilusión del arte. Aristóteles es más indulgente y los estoicos intentan resolver la oposición entre los dos maestros mediante la teoría del alegorismo.

Hesíodo, Plutarco, Estrabón, Cicerón y Horacio ya sabían que la creación poética es una mixtura de lo verdadero y lo falso [128]. En *De ordine,* Agustín llama al canto de los poetas «rationabilia mendacia» [ficciones razonables]. En los *Soliloques* hace la distinción entre *fallax y mendax:* unas veces el engaño busca únicamente el placer (mendacium), otras conseguir efectos serios (fallacia) [129]. Una vez más evi-

[126] *Et.* I, 223.

[127] Faral, o.c.

[128] Hesíodo, *Théog.*, 26; Gorgias, fr. 23; Plut., *De aud. poet.* I, 15 y II, 16; Estrabón, p. 15; Cicerón, *De inv.* I, 27; *Ad Her.* I, 13; Horacio, *Ad Pisc.* 151, 333, 343.

[129] *De ord.* II, 40; *Solil.* II, 10; 15-17.

dencia la influencia sea de Cicerón *(De inv.* I, 27) sea de Cornificio (I, 13); efectivamente, después de la República los gramáticos distinguen la *historia* que relata acontecimientos reales, la *fábula* que crea puras ficciones de seres imposibles y el *argumentum* que presenta hechos imaginarios aunque posibles. Conocemos la importancia de esta distinción para los Padres y los teóricos de la Edad Media.

En los *Livres carolins* se explicita la doctrina sobre el carácter ilusionista de las artes plásticas: una pintura es verdadera en la medida en que es falsa; cuanto mayor es la ilusión que produce el retrato de un hombre real —o sea, que mayor es el engaño—, más se tratará de una obra de arte. Los *Livres carolins* retoman literalmente esta paradoja agustiniana [130]; se trata de un tema muy antiguo de la retórica.

Lo mismo es válido para otra observación de Agustín: la imagen de un demonio realmente feo es bella en sí misma si la imitación es correcta. Podemos reconocer la doctrina aristotélica [131]. Plutarco la recupera: la pintura sigue siendo bella [132], incluso cuando representa una escena moralmente horrible en la realidad.

En la Edad Media no se desconoce la célebre fórmula propia de Simónidas y de Plutarco, «*ut pictura poesis*». Se utiliza fundamentalmente en el siglo XII, en el que la encontramos en Mateo de Vendôme, Godofredo de Vinsauf y Alano de Lille. Pero ya en la época carolingia inspira a Alcuino y a Haraban Maur en sus paralelismos sobre la pintura y la literatura. La famosa fórmula les aparece propuesta en el *ars poetica* de Horacio y en la retórica *Ad Herennium:* «Poëma loquens pictura, pictura tacitum poëma» [el poema es una pintura que habla y la pintura es un poema callado] [133].

En Vitruvio se encuentra la oposición entre lo real y lo imposible: «Pictura imago fit ejus quod est seu potest esse.

[130] *Solil.*, II, 17.
[131] *De part. an.* I, 5, 64 a; *Poet.*, 4, 1148 b.
[132] *De aud. poet.* III, 17 f.
[133] *Rhet. ad Her.* IV, 39.

(Dammanda) ergo sunt quae finguntur et tamen nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt» [La pintura es una representación de eso que existe o puede existir. Por consiguiente *(Dammanda)* son cosas que se representan y, sin embargo, ni existen, ni pueden llegar a existir, ni han existido] [134]. Los *Livros carolinos* defienden, quizá en los mismos términos que Vitruvio, la misma posición.

Como consecuencia de la iconoclasia toda la estética neoplatónica de las estatuas de los dioses y diosas revive bajo formas cristianas en las obras patrísticas. Dión Crisóstomo, Plotino y Porfirio insisten en el sentido religioso de las estatuas paganas: en la forma sensible de la divinidad representada en forma humana, el artista hace aparecer cualidades puramente espirituales como la serenidad, la prudencia y la razón. El que contempla la estatua con los ojos no se detiene en la percepción puramente sensible sino que se eleva a través del intelecto hasta la contemplación de las realidades inmateriales [135]. Esta doctrina, que inspira a los Padres griegos, no les es desconocida a los autores carolingios de los *Libri carolini.*

Lo mismo sucede con la famosa teoría del carácter pedagógico de la pintura: lo que los sabios pueden comprender al leer los caracteres artificiales y esquemáticos de la escritura, los iletrados deben recordarlo al mirar las imágenes naturales e imitativas de la plástica. En este caso podríamos citar paralelamente los textos de Basilio, Nilo, Gregorio de Nisa, Juan Damasceno y los de Agustín, Paulino de Nola y Gregorio Magno. Una vez más, la doctrina procede de los antiguos retóricos [136].

Las anteriores consideraciones se refieren al contenido del arte plástico, contenido o sujeto, que los *docti* proponen a los *artifices* y establecen con mayor claridad en las inscripciones o «*tituli*». Plinio y Vitruvio son quienes transmiten a los medievales la estética de la pintura en tanto que creación formal. Isidoro copia a Plinio; los carolingios leen a Vitruvio.

[134] *De arch.* VII, 5. Cf. *Et.* I, 250.
[135] *Et.* I, 266.
[136] *Et.* I, 264.

La Edad Media aprende que la pintura surge de la imitación de las sombras o de los contornos, que se desarrolla en diferentes etapas, que no crea sino una ilusión de la realidad, «pictura est fictura» [137]. Y aprende también de Vitruvio, de los *Mappae clavicula*, de la tradición resumida en las páginas más antiguas de la *Guía de la Pintura*, que las líneas —así como los colores— se rigen por la ley estética de la proporción [138].

Prescindiendo de las tradiciones prácticas y técnicas que debemos suponer en las escuelas romanas de la época tardía, así como en los talleres bizantinos que, como sabemos, confiaron a los artesanos-artistas a las empresas medievales, tenemos que destacar muy particularmente los manuales técnicos conocidos por la Edad Medida. Conoció con Vitruvio las fórmulas y las consideraciones útiles a la arquitectura y también las indicaciones pictóricas y científicas, y con Plinio, que sirvió de intermediario entre los críticos de arte griegos, Jenócrates y Duris, y los medievales. Señalaremos que los autores anónimos más antiguos de los *Mappae clavicula* o de los *Libri Eraclii* se sirven de los cánones vitruvianos o al menos citan los nombres de Vitruvio y de Plinio. A su vez, Euqueres, compilador de San Agustín, difunde un antiguo canon de las proporciones. Jorge Loumyer habló de manera perfecta de los problemas que planteaban los tratados técnicos medievales [139], indicando las fuentes latinas, bizantinas y árabes. Bastará que repitamos con él que el núcleo de las prácticas y de las consideraciones propias de los técnicos de la Edad Media estuvo integrado por elementos tradicionales presentes en las técnicas clásicas.

137 *Ib.*, 92.
138 *Ib.*, 255 sv.
139 G. Loumyer, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Paris, 1920.

4

Los Padres

Las anteriores páginas han puesto de manifiesto que los Padres de la Iglesia a menudo se sirvieron de intermediarios entre la antigüedad y la Edad Media.

No debemos olvidar que Orígenes, Clemente, Basilio, Gregorio de Nisa, Gregorio Nacianceno, por un lado, y los Padres latinos, por otro, fueron educados en escuelas que aunaron todas las tradiciones artísticas del pasado haciendo de ellas un bien común, al utilizarlas en los manuales escolares o en sus comentarios o explicaciones de los autores.

Los propios Padres habían practicado la gramática y la retórica con sus aditamentos literarios: análisis de los poetas, composición de *carmina* y de *orationes*, declamaciones públicas, etc. No solamente empezaron a gustar de la música, sino que iniciaron su estudio científico, en sus fundamentos técnicos, artísticos y estéticos. Estaban al tanto de los esfuerzos realizados para justificar las estatuas y los ídolos. Habían leído los escritos fundamentales de los filósofos; había calado en ellos la civilización de la antigüedad tardía tal y como fue asimilada por los profesores, sin ninguna otra referencia a las fuentes. Por otra parte, se dedicaron al estudio de las Sagradas Escrituras y, empapados de su formación general, filosófica y literaria, se esforzaron, por ejemplo, en el *Hexameron*, en explicar directa y alegóricamente el texto sagrado inspirándose en la técnica que utilizaban en los comentarios los autores profanos.

Así pues, no debe sorprendernos comprobar cómo los medievales, por mediación de los Padres, entran en contacto

con la estética bíblica y, simultáneamente, con las teorías clásicas de los autores menores y de los grandes filósofos.

San Agustín fue una fuente fundamental en este ámbito, hasta que San Basilio y San Ambrosio despertaron el interés hacia la estética de la luz, más o menos en la misma época en que Aristóteles y los árabes complementarían las tradiciones científicas.

Cuando la Edad Media cita a San Agustín, ya sea en la estética más profana del *De musica* o del *De ordine*, o en la doctrina más religiosa que denominamos «sapiencial», no debemos olvidar que en él se aúnan gran cantidad de ideas antiguas, especialmente las de Varrón y Cicerón y, en forma más general, las de toda una civilización de la que hemos recordado brevemente los puntos de vista más importantes en materia de arte y belleza.

Se trata entonces de saber hasta qué punto la Edad Media ha sido original. Tenemos la impresión, podría decirse la certeza, de que las mismas fórmulas, consideradas en su significado puramente formal, se repiten prácticamente sin cambios en las tres grandes civilizaciones occidentales; la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento.

A pesar de lo cual, tales fórmulas adquieren un sentido enteramente original en cada uno de estos grandes conjuntos tan sociológicamente distintos.

Evidentemente, un primer motivo es el de los diferentes contenidos a los que se aplican. No nos estamos refiriendo al contenido material; sería demasiado elemental clasificar las estatuas que nos ha legado la historia del arte en divinidades mitológicas, en ángeles y santos y en retratos de personajes históricos. La estética medieval no se distingue precisamente por los temas que elige el arte, está influida por el cristianismo con mucha mayor profundidad, en el alma y en el espíritu. El carácter especial del simbolismo medieval, de su filosofía del arte, y de su actitud ante la belleza se explica por

el cristianismo, lo mismo que una naturaleza muerta medieval se diferencia de una naturaleza muerta antigua por su visión cristiana de las cosas.

En segundo lugar, las discrepancias entre la estética de la antigüedad, la de la Edad Media y la del Renacimiento se deben a la distinta dosificación de los elementos con los que se forman los sistemas. Bastará un solo ejemplo: la Antigüedad y el Renacimiento conocen el alegorismo tan bien como la Edad Media. Sin embargo, Beda ensalza como sumamente bello aquello que Quintiliano parece condenar. En otras palabras, es obvio que el alegorismo impregna la estética medieval en forma absolutamente distinta que la estética antigua y en diferente sentido que la estética de una Isabel de Este.

La Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento no se plantean de igual forma los problemas estéticos. Los antiguos extraían sus fórmulas de la observación directa y de consideraciones inmediatas, en cambio los medievales se encontraban ante unos textos que se proponían refundir en síntesis más o menos logradas. De ahí el carácter «verbal» y «escolástico» de la estética medieval, evidentemente entroncado con el intelectualismo y el metafisicismo presentes tanto en la creación artística como en la especulación. Pero sería un error que nos limitáramos a la expresión verbal, pues bajo las palabras vibra un alma.

Por último, es necesario integrar las concepciones y definiciones medievales en un todo sociológico que, en cuanto tal, es claramente diferente de los conjuntos que conforman el mundo antiguo o el Renacimiento. Para captar correctamente el sentido de una fórmula artística o estética es preciso situarla en su contexto. Por ello, en la perspectiva medieval global la interpretación de la belleza musical o de la belleza luminosa adquiere un aspecto decididamente diferente del que, quizá, podríamos descubrir en los autores clásicos.

II

Las constantes

La estética medieval obedece a unas determinadas constantes que podemos encontrar en casi todos los autores: éstas son el simbolismo y el alegorismo, el culto a la proporción y el brillo de los colores. Guillermo de Auvergne compendia el problema planteado en relación con las dos últimas propiedades de lo bello antes de 1230: «La belleza visible, dice, se define por la figura y por la posición de las partes en el interior de un todo, o bien por el color, o por la unión de ambos, yuxtaponiéndolos sin más, o considerando la relación de armonía que relaciona a uno con otro» [1]. No sabríamos exponer mejor los datos de un problema básico que los grandes escolásticos transferirán al plano metafísico. Analizaremos los datos y la síntesis propuestos por algunos.

[1] Visibilis pulchritudo dicitur..., cum in se aut figura et positio sit aut color, aut ambo illorum, aut alterum in comparatione ad alterum [se llama belleza visible..., puesto que en ella hay figura y posición, o color o aquellas dos cosas o una en comparación con la otra] *Et.* III, 86.

1

La Estética musical

La estética musical se inspira en una leyenda antigua que reproducen fielmente la mayoría de los musicólogos de la Edad Media [2]. Un día Pitágoras pasó ante una fragua y se detuvo seducido por los armoniosos sonidos que producían cuatro martillos al golpear sobre el yunque uno tras otro. El diferente volumen de estos instrumentos le iluminó súbitamente: los pesó, comprobando que su peso era de doce, nueve, ocho y seis libras. Cuando 12 y 6 se sucedían escuchaba al octavo en un armonioso intervalo; la sucesión de 12 y de 8 o de 9 y 6 hacía que resonara el quinto; la de 8 y 6 o de 12 y 9 generaba el cuarto; finalmente, cuando se sucedían el 8 y el 9 brotaba un sonido que correspondía a la totalidad del tono.

De ello se deduce que los números relacionados entre sí responden a los sonidos fundamentales de la gama clásica que domina toda melodía. La cantidad numérica explica la calidad musical. Cuanto más sencilla es la relación más armonioso es el intervalo, ya que la razón lo comprende con mayor rapidez, al tiempo que el oído lo capta con mayor facilidad. Así pues, la armonía fundamental es el resultado de las relaciones más sencillas en *sí* mismas y, subjetivamente, las más fáciles de percibir.

Existe una relación indudable entre la aritmética, que estudia las relaciones en sí mismas, esto es, en su valor científico, y la música sensible que disfrutamos sensorialmen-

[2] *Et.* I, 314.

te en los movimientos sonoros: la estética no es sino una matemática encarnada en lo sensible.

Pues aquello que es válido para la música que escuchamos lo es igualmente para la plástica que observamos: «Eodem modo auris afficitur sonis vel oculus aspectu» [Del mismo modo el oído es impresionado por el sonido o el ojo por el aspecto] [3]. ¿Qué figuras son las más bellas? Son acaso las más sencillas, las más claras, aquellas en las que percibimos de inmediato la relación del doble o de la mitad, o bien de tres a dos o de cuatro a tres? A los números cuadrados y oblongos de la aritmética corresponden las figuras precisas de la geometría: a cuatro y a nueve les corresponderán cuadrados perfectos de dos por dos o de tres por tres; a la relación de uno por dos corresponde el doble cuadrado; a las proporciones dos por tres o tres por cuatro, rectángulos privilegiados cuyo lado más largo supera en una unidad el lado más corto. A las figuras de ese tipo corresponden las fachadas de las catedrales [4].

Trátese de la plástica o de la música, la percepción de las relaciones más simples explica los placeres más profundos de la belleza: los primeros números son los que, reunidos en relaciones fundamentales que se proyectan en el tiempo y el mundo de los movimientos o en el espacio y en el mundo visible, crean todo aquello que llamamos consonancia, orden, coadaptación, concordia, acorde, armonía, belleza [5]. Es lo que amamos en las cosas. Pues, se pregunta San Agustín, ¿qué podemos amar a no ser la belleza? La belleza es la forma, esto es, una multiplicidad unificada. La unificación es la proporción y la proporción, el número.

Boecio, transmisor de la estética pitagórica a la Edad Media, no puede evitar pasar de la matemática a la metafísica. Pues si la unidad y sus derivados, los números impares, son el principio de la identidad, de la indivisibilidad, de la simplicidad, de la igualdad, de la constancia, de lo total y de lo viril,

[3] *Et.* I, 21 y 31.
[4] *Ib.*, 24.
[5] *Ib.*, 13.

la dualidad y los números pares que de ella resultan, son el principio de la multiplicidad, de la divisibilidad, de la composición, de la variedad indefinida, de la fluidez, de la ligereza móvil, de lo femenino. Considerado desde esta perspectiva, en la que la cantidad se disuelve en calidad, una forma es bella en la medida en que dos caracteres contrarios se mezclan y armonizan en una proporción justa y simple, la estabilidad y el movimiento, lo igual y lo desigual, lo uno y lo múltiple, lo impar y lo par, lo femenino y lo masculino [6].

Lo bello es la forma en que los elementos se encuentran en relaciones simples, mensurables mediante los primeros números: «Pulchritudo apta commensuratio partium» [La belleza es la adecuada proporción de las partes]. En el mundo todo es bello, porque todo es armonioso, regido por las proporciones fundamentales. Si no lo percibimos es porque nuestros sentidos son incapaces de seguir el vuelo de la razón. Por ello oponemos las bellezas sensibles a las armonías puramente inteligibles. Sería suficiente que reflexionáramos un instante para admitir que en el mundo todo es proporcionado, «musicalmente» bello. Los antiguos y los medievales no discuten este principio ni sus aplicaciones. La música que admiramos en lenguaje moderno —la armonía sonora de los cantos y de los instrumentos— no es sino una de las múltiples expresiones de la belleza de las proporciones: no hace sino traducir y prolongar la armonía psíquica y fisiológica del hombre [7]. Los miembros, cuyos movimientos armoniza el ritmo de la danza, no son otra cosa que la manifestación aparente y la expresión superficial de armonías más profundas que engendran la salud y la fuerza. Los sonidos que producen las manos y la voz al seguir conmovedoras melodías ponen de manifiesto el ritmo innato de los sentimientos y de los órganos: corazón, pulmones, vísceras. El arte es una prolongación de la naturaleza. La armonía que crea la civilización bajo la influencia de la conciencia imita lo

[6] *Ib.*, 21.
[7] *Ib.*, 13.

que la naturaleza produce en un empeño ciego, pero dirigido por Dios.

Esos son los principios en los que reside el sentido fundamental de las clasificaciones tradicionales de la música. Varían de siglo en siglo y de autor en autor, dependiendo de su lectura. Pero la inspiración primera es en todos la misma. Si en otra parte hemos insistido en las variaciones terminológicas y reales de los autores medievales [8], permitásenos ahora subrayar su unidad de inspiración.

En el fondo de toda belleza, sea cual fuere, resplandece el mundo inmaterial de los Números, que se rigen por relaciones inmutables. Dicho mundo, cuyos principios son de una simplicidad tan pura que se extiende a todas las cosas, no dependen del hombre. Habita en Dios, pero se refleja en la materia y alumbra la música del mundo.

Considerado en el tiempo, el mundo es como un bello discurso o como un maravilloso poema; si se contempla en el espacio, se extiende como un inmenso cuadro de incontables matices. Es como una vasta sinfonía en la que líneas variadas se armonizan a cada instante.

La música del mundo es, ante todo, el orden admirable que la razón descubre en la mezcla «psicoquímica» de los elementos y se encuentra en el origen de toda forma y de toda vida. Es también el esplendor de las estrellas y de los planetas: el ojo admira las figuras armoniosas y proporcionadas, sin embargo, el oído no puede observar la música. Y, sin embargo, es indudable que los cuerpos siderales que se mueven a través del espacio con masas, velocidades y a distancias que tienen relaciones simples, deben generar formidables sonidos que, al unísono o en sucesión, produzcan admirables armonías [9]. La música del mundo se pone igualmente de manifiesto en el ritmo de las estaciones y en la sucesión de los períodos.

Al ser un microcosmos, el hombre deja reflejar las armonías del universo: a la música «cósmica» da respuesta la

[8] *Ib.*, 112 sv.
[9] *Ib.*, 316.

música «humana». Santa Hildegarda de Bingen subraya el paralelismo de las proporciones que rigen la distancia entre los cuerpos celestes o las zonas físicas del universo y las relaciones que regulan la configuración del cuerpo y de la cabeza del hombre [10]. Boecio se limita a observaciones más generales, que pasan a ser propiedad colectiva en la Edad Media [11]. Insiste especialmente en el método instrospectivo: si percibimos la belleza del «mundo» mediante los sentidos externos, al replegarnos en nosotros mismos descubriremos la armonía fundamental de nuestro ser.

La primera de las armonías humanas se manifiesta en el cuerpo y consta de tres etapas. Es, en primer lugar, de naturaleza químico-biológica y se revela en la mezcla de los «humores»; es, a continuación, anatómica y psicológica en la medida en que da lugar a la belleza puramente inteligible, como decía San Agustín de nuestros órganos, de nuestras vísceras, de nuestros huesos; es, por último, superficial, epidérmica; estética, cuando se revela en las justas proporciones de los miembros visibles. Sin duda, la definición de la belleza corporal como «quaedam membrorum elegans commensuratio» [una cierta elegante proporción de los miembros] es musical y del mismo tipo que la de la armonía de los cuadrados y los rectángulos [12].

La otra armonía del hombre es espiritual. Es la del alma, que, desde el punto de vista musical, no se ha concebido como luz indivisible, sino como composición. La belleza del alma no es sino la proporción justa entre el principio sustancial y sus facultades, proporcionadas entre sí: la memoria, la inteligencia, el amor. Recordemos esta observación que retornará en su forma metafísica y supongamos que, en la perspectiva aristotélica, la belleza perfecta del alma existirá si existe una armonía total entre las funciones vitales y las actividades racionales.

La armonía humana resulta de la justa adaptación en la unidad de dos principios diferentes, el cuerpo y el alma. La

[10] *Et.* II, 352.
[11] *Et.* I, 12.
[12] *Ib.*, 165 sv.

Edad Media observa, como la Antigüedad, que el alma se refleja en el cuerpo que ella da forma y, por consiguiente, las expresiones del rostro corresponden a los movimientos de la pasión: «vultus a voluntate», recuerda Casiodoro [13]. También es necesario que el cuerpo humano tenga mayor belleza que el de los animales, de ser exacto que debe ser «proporcionado» al alma inmortal [14]: es la razón por la que los medievales llaman la atención, con Aristóteles y Cicerón, ya sea sobre su estatura erguida, «erectus et superna», o bien sobre la calidad supereminente de su composición elemental y humoral [15]. La interadaptación se encuentra en los fundamentos de un principio que los místicos del siglo XII, tomándolo de Orígenes, invocan a menudo: las armonías del hombre «exterior» corresponden a las armonías del hombre «interior» [16].

El mundo de la belleza artística se superpone al de la belleza corporal, al de la belleza moral, al de la belleza expresiva del hombre. Nace de la intervención consciente del espíritu en la naturaleza.

La tradición habla prioritariamente de la música moral, es decir, de la creación de la armonía en los actos de la vida: es al proyectar la justa proporción cuando la razón produce la belleza. El que practica el mal demuestra que desconoce la música [17].

De nuevo Marciano Capella enseña en el siglo X a los carolingios la unidad perfecta de la danza, el canto y la poesía. Quintiliano corrobora esta doctrina. Los medievales saben ya que la danza proyecta el ritmo, es decir, el número y la proporción, en *los gestos y los movimientos* del cuerpo [18]. Pero, ¿acaso no son el número, la proporción y también la danza los creadores de la belleza poética en las *palabras* y, consecuentemente, no es la matemática en lugar de la gramática la ciencia fundamental que justifica la

[13] *Ib.*, 73.
[14] *Et.* III, 223.
[15] *Et.* II, 275.
[16] *Et.* III, 36.
[17] *Ib.*, I, 64 y 312.
[18] *Ib.*, 321.

poesía? [19]. Lo que fundamentalmente llama la atención de los «sabios» a lo largo de toda la Edad Media es la relación entre los sonidos: lo que más interesa a los «músicos» es la música sonora. Una vez más, los carolingios del siglo IX actualizan los problemas antiguos. Pues la música sonora es o vocal o instrumental. Y de forma similar a la voz del ruiseñor o del cisne —que no solamente son sensibles a la música, sino que, «quodam instinctu», debido a cierto impulso natural, la producen—, la naturaleza produce la voz humana e indica los ritmos de la respiración, de la circulación, de la vida emotiva [20]. ¿Habría entonces que decir que compete a la música cósmica y que únicamente la música instrumental, que requiere la intervención de las manos tanto en la fabricación como en la utilización de los instrumentos, merece el nombre de «artificialis»? [21].

En todo caso, es preciso hacer tres observaciones. La primera, que la Edad Media admite de hecho y de derecho el reino de la armonía, de la proporción y del número, tanto en los movimientos como en las figuras espaciales, sean éstas producto de la naturaleza o resultado de la creación humana. Si bien la síntesis sobre este punto no es perfecta en todos, numerosos indicios permiten llegar a la conclusión de que para los medievales en conjunto la «música» rige el espacio igual que el tiempo [22].

Además, hay que indicar que la música se extiende con pleno derecho al reino de los espíritus. Puesto que se admite que la virtud es una armonía y el sabio un músico, ya que se afirma la evidencia absoluta de la belleza en el mundo puramente inteligible de los números, no se pondrá ninguna traba, muy al contrario, a creer que los ángeles y los bienaventurados están unidos en una concordancia inefable por la eterna armonía del amor de Dios y del amor recíproco. Esto explica que la «música celestial» designe, principalmente en

[19] *Et.* III, 235, n. 1: sine mathematica sciri non potest grammatica.
[20] *Et.* I, 317.
[21] *Et.* II, 114, 115 sv.
[22] Cf. Boecio, *Et.* I, 31; Grosseteste, III, 150; *aspectus et affectus; ib.*, 142 sv.

las postrimerías de la Edad Media, una realidad totalmente distinta a la de la época clásica, que sólo conoce la armonía de las esferas bajo esta denominación.

La Edad Media tiende a admitir la presencia de la «modulatio» por doquier. Si ésta no es sino el constante retorno de un mismo principio en la variación de elementos diversos, sean cuales fueren, que regresan a la unidad gracias al «módulo» o a la proporción, es evidente que no se puede hablar de modulación solamente en relación con la danza, con el canto, con la poesía, también habrá que hacerlo respecto a los monumentos de piedra y a las relaciones entre los miembros de una misma sociedad. En consecuencia, se hará absolutamente necesario admitir el carácter musical de todo aquello que es múltiple en la unidad.

Y es lo que se hace: las formas subsisten gracias a la armonía, es decir, a la relación constante que unifica las partes de un todo, «Deprehendis —decía Aureliano de Reomé en el siglo IX— quod omnis creatura mira harmonia sociata sibi conveniat» [Ves que toda criatura unida por una admirable armonía es concorde consigo misma] [23]. La música resplandece en toda criatura, «musicam in omnibus quae sunt condita, effulgere» [24]. Puesto que todo lo que es se mantiene unido gracias al orden que permite que cada parte concuerde perfectamente con las otras, la armonía está en todo, en el universo y en cada uno de sus elementos: «consonantia ergo habetur in omni creatura» [por consiguiente, en toda criatura hay armonía] [25].

[23] *Et.* I, 307.
[24] *Et.* I, 309.
[25] *Et.* II, 109.

2

La Estética de la luz

La proporción supone el compuesto, la luz es un elemento simple. Ahora bien, si todas las cosas son proporcionadas, son también luminosas. La proporción les confiere armonía y orden, la luz les otorga «nobleza». La nobleza es, como la consonancia, una propiedad trascendental. Es la doctrina del siglo XIII, ya que es en el siglo XIII cuando la estética de la luz aparece sistematizada, en tanto que la de la proporción se completa a partir de Boecio.

La luz es universalmente considerada una fuente de belleza, pues es la sustancia misma del color al tiempo que la condición exterior de su visibilidad. Esta idea ya aparece en Plotino, la retoma el Pseudo-Dionisio, reaparece en Juan Escoto Erígena y se convierte en un lugar común entre Ulrico de Estrasburgo y sus contemporáneos.

La luz se relaciona desde la antigüedad con el calor. El hombre es bello si su tinte es fresco y sonrosado, si mantiene el justo medio entre la palidez y el enrojecimiento. El justo equilibrio de la carnación es signo de justo equilibrio en la mezcla de los humores. «La belleza (de la piel) —dice Isidoro— deriva de la calidad de la sangre: *venustas a venis, formosum a formo, sanum a sanguine*» [*venustas* (belleza) viene de venas, *formosum* (hermoso) viene de *formo* (calor, humor sanguíneo), *sanum* (sano) viene de sangre]. La calidad de la sangre deriva de la mezcla justa del elemento caliente y del elemento frío. La temperatura ideal de la sangre la produce el «formum, quod est calidum et fervens». Por eso se relaciona la belleza —*formositas*— con ese principio de calor

vital que obtiene su fuerza del alma, es decir, de una energía luminosa, como afirmará el siglo XIII [26].

Piénsese en los metales preciosos, en los mármoles, en las piedras preciosas, ¿de dónde proviene su belleza a no ser de su luminosidad? Como indica su etimología, el bronce (aes, aer-is), el oro (aur-um), la plata (ar-gentum) son bellos por el *aire,* iluminado por el sol, que incorporan a su materia y empieza a resplandecer cuando le rozan los rayos exteriores: «naturale est ut metallorum splendor plus fulgeat, alia luce percussus» [es natural que el brillo de los metales resplandezca más al ser golpeado por otra luz] [27]. Miremos la sustancia misma del cuerpo coloreado o su resplandor bajo una iluminación externa, siempre se hace referencia a un centro luminoso: «Color, a calore ignis vel solis» [El color (procede) del calor del fuego o del sol] [28].

Las escasas observaciones y, a decir verdad, pobres, de Isidoro no adquieren todo su significado hasta el siglo XIII, ante la influencia del mundo árabe. El mundo es material y, también, energético. Siempre que se observa un cuerpo, se presenta simultáneamente divisible y activo. La divisibilidad responde a la cantidad, la actividad resulta de la luz. La belleza propia de la primera es la proporción, la de la luz es el resplandor del color. La cantidad es la expresión de la *materia* como tal, la luz, la manifestación de la *forma* de la corporeidad en general.

En la medida en que la luz domina totalmente el espacio inerte, brilla instantáneamente en todas direcciones, penetrando la esencia misma de la materia. Se multiplica estallando como una esfera hasta agotar sus posibilidades dinámicas. Al encontrar medios materiales de distinta masa, se diversifica según las resistencias que limitan su acción. Su actividad es puramente mecánica en todas partes y sigue las vías más elementales del movimiento. Pero, al ser condición de toda vibración y de toda expansión, es el origen de todas las

[26] *Et.* I, 83.
[27] *Ib.*, 80.
[28] *Ib.*, 80.

operaciones ocurridas en el mundo de la experiencia, incluidas las operaciones vitales, psíquicas y espirituales [29].

Es un mundo que se mueve entre dos polos: allí donde la materia informe es primordial y se deja impregnar y dominar enteramente por la energía luminosa que aporta la determinación, la subsistencia, la actualidad, se habla de la luz física pura. Y, por el contrario, allí donde la actividad de la luz se hace menos dominante a causa de la masa compacta e impenetrable de la materia, aparece la sustancia terrosa o terrestre. Todas las sustancias corporales están situadas entre estos dos grados supremos de la realidad corporal (es decir, la masa oscura, inerte, apenas activa, del centro de la tierra, que es ella misma el centro del universo, y, por otra parte, la bóveda inmensa, poderosa, puramente luminosa, que es el cielo empíreo). Unas están más próximas a la luz y más alejadas de la burda materialidad, las otras son más compactas, más pesadas y más tenebrosas. Ahora bien, la «nobleza» de las cosas se mide según el grado de luminosidad diversamente coloreada; su «belleza» se calcula también de acuerdo con esa gradación [30].

San Buenaventura dice: «Entre todos los cuerpos el mejor, el más deleitante y el más bello es la luz física» [31]. Es una idea muy griega, muy oriental y, asimismo, muy medieval: «Lo que constituye la perfección y la belleza de las cosas corporales es la luz», dice Roberto Grosseteste [32]; y continúa diciendo: «En tanto que principio de color, es el ornato y el atractivo del mundo visible» [33]. En efecto, «¿acaso no es el resplandor de los colores el que embellece todo lo que vemos?» [34]. La percepción de la luz es «lo más deleitante que existe, pues ver no es sino el encuentro armonioso entre dos luces, la del mundo físico y la de la conciencia» [35]. «La luz es

[29] *Et.* III, ch. I, § 3 y § 4.
[30] *Et.* III, 21 y 22, n. 1 y 4.
[31] *Ib.*, 23.
[32] *Ib.*, 28.
[33] *Ib.*, 29.
[34] *Ib.*, 23.
[35] *Ib.*, 23.

la esencia más pura que existe, la belleza más sublime, aquello cuya presencia engendra un mayor goce» [36].

Ahora bien, la luz es, sin duda y ante todo, la energía victoriosa de la inercia de la materia, tal cual se manifiesta en ese cielo empíreo, como cuerpo perfectamente «lúcido». Es después cuando se manifiesta esta cualidad especial que ilumina los medios diáfanos ya resistentes y, en particular, la inmensidad del aire. Es el color y el esplendor; el primero es una cantidad limitada de energía luminosa aprisionada en una materia más o menos inerte, el otro brota del choque del aire iluminado contra las superficies de las cosas corporales. Tomemos como ejemplo la sustancia aparentemente más terrosa: ¿No se fabrican las rutilantes vidrieras con las cenizas? ¿No es en la tierra en la que germinan las piedras preciosas? ¿No es la gleba la que transforma ese carbón del que admiramos sus rojizas llamaradas? [37].

Sean cuales puedan ser los errores científicos de San Buenaventura cuando se hace estas preguntas, la idea está clara: es de la luz de donde las cosas extraen el color y el brillo que las hacen bellas. Se puede considerar la estética inserta en los escritos de Alhacén, vulgarizados por Bacon y Witelo, como una estética de la forma visible; aunque el contorno y el volumen juegan un determinado papel, no hay que olvidar que el color y la luz son primordiales, también cuando se examinan sus cualidades en el aspecto del tamaño, de la distancia, del número, de la masa, del reposo o del movimiento, de lo rugoso o lo sedoso, de lo transparente o de lo opaco, de lo claro o de lo oscuro, etc. [38].

Es posible que la obra de Witelo tenga un carácter positivo. Con los sugestivos ejemplos del Ulrico de Estrasburgo retornamos a las observaciones generales para apoyar la tesis: «Lux corporalis est formaliter et causaliter pulchritudo omnium visibilium, la causa formal y eficiente de la belleza de todo lo visible es la luz física» [39]. Es la causa formal de lo

[36] *Ib.*, 23.
[37] *Ib.*, 22.
[38] *Ib.*, 246 sv.
[39] *Ib.*, 267.

bello, pues es la luz la que constituye la sustancia misma del color indefinidamente variado: cuanto más luminosa y colorida es una cosa, más bella es; cuanto más oscura, apagada y sin brillo, más fea resulta [40]. Por otra parte, la luz es la causa eficiente de la belleza, y el sol, al difundirla, hace visible el color creando todo esplendor estético. Ulrico se limita a repetir a Grosseteste: «Lux est pulchritudo et ornatus omnis visibilis creaturae» [La luz es la belleza y el adorno de toda criatura visible] [41].

Pero la luz es en sí misma algo simple. La percepción del colorido no se puede medir, es de orden cualitativo. La forma es indivisible en tanto que determinación, pero la energía luminosa es de orden formal. La actividad como tal no es descomponible y todo aquello que es resplandor o reflejo pertenece al orden de la actividad. Es lo que llama la atención de Roberto Grosseteste cuando lee a los antiguos Padres. El brillo del oro es bello, no porque manifieste cierta proporción sino porque es luz. Del mismo modo, la belleza física más pura y excelsa, la de las estrellas, «stellarum eximia et maxima pulchritudo», no se explica por la armonía de sus miembros, «non propter compaginationem membrorum», sino por su gozoso y fulgurante brillo, «propter laetum alacremque fulgorem». Así pues, la belleza de la luz no es de orden «musical», es inmediata y objeto de una percepción simple: «Ut non in numero, non in mensura, non in pondere ut alia, sed omnis ejus (natura) in aspectu gratia sit» [De manera que no en la medida, ni en el número, ni en el peso, para no decir más, sino en el aspecto de toda ella (la naturaleza) está su encanto] [42].

Dos estéticas se enfrentan en el mundo físico. Hay que lograr su unión: éste es un imperativo categórico para muchos de los autores del siglo XIII. Ninguna época ha mostrado tales ansias de síntesis.

¿Se sacrificará la luz a la proporción, como a veces parece hacer San Buenaventura, emulando a los Cistercienses y a los

[40] *Ib.*, 266.
[41] Cf. *supra*, nota 33, p. 80.
[42] *Et.* III, 133.

Chartrianos [43], o bien, como insinúa Tomás de Verceil, la proporción a la luz? [44]. ¿O, quizá, se elegirá la solución más fácil, que consiste simplemente en yuxtaponer la proporción y el colorido en una definición sintética como la de la belleza humana? [45]. ¿O se intentará una empresa formidable, como Roberto Grosseteste, que hace derivar simultáneamente la proporción y el color de la energía fundamental de la luz?

Esta, en efecto, se diversifica de acuerdo con las resistencias variables de las acumulaciones de materia; ahora bien, dicha diversificación se produce de acuerdo con leyes mecánicas simples —representables en líneas, superficies y volúmenes, que rigen las proporciones primeras— y, siguiendo las mismas proporciones, se manifiesta en la mixtura de lo luminoso y de lo opaco, mediante los colores fundamentales y sus innumerables matices [46]. Posiblemente, una de las razones por las que el pensamiento de Grosseteste no alcanza toda la claridad deseable se debe a que, por una parte, pasa de la óptica a la música y la geometría [47] y, por otra, a la metafísica [48]. En cualquier caso, la solución que nos plantean Alberto Magno y su discípulo Ulrico de Estrasburgo es metafísica: la proporción da carácter a la «materia» de una sustancia estética, la luz es la «determinación formal». De esta manera subsisten ambos principios, pero ensamblados y «proporcionados» el uno con el otro en una unidad armoniosa.

Desembocamos así en plena metafísica. Era inevitable a partir del momento en que la Edad Media admite la existencia de un mundo puramente espiritual. Parece bastante natural que el hombre tenga una imagen de las ideas en forma de sombras frías y grises o de apariencias luminosas. Si a los ojos del esteta de la proporción Dios es unidad, el esteta del color y del esplendor no puede representarse la divinidad más que como Luz. La Biblia y el platonismo afirman lo que

[43] *Ib.*, cap. II (Cistercienses). Cf. *Et.* II, cap. VI (Chartrianos).
[44] *Et.* III, 59.
[45] *Passim.* Cf. *supra*, p. 69.
[46] *Et.* III, 135, 139.
[47] *Ib.*, 140, n. 5.
[48] *Ib.*, 139 y todo el comentario sobre los nombres divinos.

la ciencia positiva del siglo XIII parece confirmar: «La luz —dicen— se multiplica por sí misma actuando sobre cualquier tipo de movimiento» [49]. Se trata de actividades creadoras. Puesto que sólo Dios es lo bastante poderoso para multiplicar instantáneamente al ser e influir sobre la actuación del universo, Él es la Luz en estado puro. Expresión que, según un anónimo, debe ser entendida en su exacto sentido y no metafóricamente. Buenaventura replica: «No exageremos, aunque el término "luminoso" corresponde especialmente al espíritu, no es está tomado en su sentido habitual» [50].

Dios es belleza simple e inconcebible porque es Luz pura. Las cosas no son solamente nobles, son divinas, en la medida en que son luminosas [51]. De nuevo se busca la esencia de la belleza en la forma indivisible. Lo que explica la facilidad con que hasta un San Buenaventura cede a la costumbre, cosa habitual en todos los espiritualistas: «las almas son bellas porque son luces» [52]. Es así tanto en el orden moral como en el físico. No hay que pensar en el alma solamente como principio de actividades intelectuales, también hay que considerarla como fuerza vital. Lo mismo que el sol inunda de una luz imperecedera el universo entero, el alma envía de manera continua sus vivificantes rayos a través del cuerpo; ya en el primer cuarto del siglo XIII nos lo decía Guillermo de Auvergne, quizá traicionando lecturas árabes: «Vehementia et abundantia luminis solis facit ut etiam radii ulterius effluant et illustrent sibi vecina. Ab anima indesinenter fluens vita ad modum luminis totum corpus illustrat et indesinenter fluxus iste repetitur copiositate et affluentia sui fontis» [La intensidad y la riqueza de la luz del sol hace que los rayos irradien más allá e iluminen las cosas próximas a ellos. La vida que fluye sin cesar del alma ilumina todo el cuerpo a modo de luz y este flujo se repite incesantemente gracias a la riqueza y abundancia de su fuente] [53].

[49] *Ib.*, p. 19.
[50] *Ib.*, p. 19.
[51] *Ib.*, p. 21.
[52] *Ib.*, pp. 219 y ss.
[53] *In Trin.* XI, 16.

Si hay que representarse las almas, como lo hace Dante, y también a los bienaventurados después de la resurrección, hay que verlos como especies luminosas. La luz física del mundo no llega, en esta vida, a dominar perfectamente el elemento terroso de nuestro cuerpo; en el cielo vencerá todas las resistencias, pasividades e inercias; iluminará por completo nuestra materialidad hasta el punto de hacerla resplandeciente y transparente; la sustraerá a la gravedad, la hará impasible, apta para traspasar todas las resistencias [54]. San Buenaventura reconoce que, sin duda, la luz basta en todo caso para explicar la belleza: «Ipsa lux propter sui nobilitatem est sibi ornatus» [La propia luz a causa de su nobleza es adorno para él] [55]. Pero, pese a todo, es en la sinfonía del orden donde adquiere toda la plenitud de la armonía.

[54] *Et.* I:I, p. 224.
[55] *Et.* I:I, p. 225.

3

La Estética metafísica

San Buenaventura y San Alberto Magno no proponen igual solución al problema de lo bello.

Veamos en qué términos escolásticos se plantea este problema. Nos preguntamos si lo bello es trascendental, es decir, si la noción es aplicable a todas las cosas. Introducimos los conceptos de «miembros» o de «colores» en la hipótesis o en la definición, evidentemente excluimos todo lo que es espiritual. En consecuencia, si por razones de autoridad o por convicción personal admitimos que el propio espíritu es bello, hay que elaborar una definición de lo bello de la que excluyamos las notas sensibles o materiales [56]. Se imponen, por tanto, dos reducciones: la del color en la *luz espiritual*, es decir, en el resplandor metafísico de la forma, y la de la proporción cuantitativa en el *orden en cuanto tal*, es decir, en la unidad, en la multiplicidad, cualquiera que ésta sea.

La segunda reducción, la de la matemática a la metafísica o de la cantidad proporcionada a la belleza formal, ya se encuentra en Escoto Erígena [57]. La extensión en el espacio corporal y en el tiempo sensible es un efecto del pecado original: en sí mismo el mundo es puramente inteligible en su estructura profunda y el límite es de orden metafísico y no corporal. «La belleza en su estructura profunda no se define por las condiciones de la materialidad. Se realiza al más alto nivel en el mundo de las Ideas indivisibles armonizadas en la simplicidad del Dios único: la belleza es la

[56] *Et.* III, p. 190.
[57] *Et.* I, 352.

armonía. Ahora bien, la armonía no es sino la reducción de lo múltiple en el uno, de lo desigual en lo igual y de lo diverso en lo homogéneo mediante la coadaptación y la consonancia» [58].

Aun cuando no podamos hablar de una influencia directa, encontramos el mismo proceso en Roberto Grosseteste: desde el punto de vista matemático, la armonía fundamental de la música está compuesta por cuatro sonidos que se encuentran en los intervalos más simples y evidentes. Convertiremos esta tesis en metafísica [59]. Toda sustancia es un compuesto que se mantiene en el ser gracias a un principio de estabilidad interna. La diada simboliza la materia que la compone y la unidad, la forma que la determina. Un tercer elemento es la interadaptación de la materia y de la forma que tiene lugar gracias al número tres. El mismo compuesto pone de manifiesto mediante su ser concreto la perfección primera del cuadrado o del número cuatro. En consecuencia, el compuesto sólo se hace inteligible a través de la serie de los números primeros 1 + 2 + 3 + 4, esto es, a través del número 10. Su estructura metafísica expresa su armonía matemática. Su belleza solamente puede resultar de una proporción entre esas dos primeras dimensiones: «Solae quinque proportiones repertae in his quatuor numeris, unum, duo, tria, quatuor, aptantur compositioni et concordiae stabilienti omne compositum» [Las cinco únicas proporciones encontradas en estos cuatro números, uno, dos, tres y cuatro, están adaptadas a la composición y concordia que mantiene sólidamente unido a todo compuesto]. Nos encontramos de nuevo en la metafísica de lo bello tal y como está formulada por Boecio en su aritmética y en los tratados de música que se inspiran en ella: «Todo lo que está consituido por cualesquiera contrarios sólo puede ser unificado por una armonía: la armonía pura es la concordancia y unidad de los desemejantes» [60].

[58] *Ib.*, 350.
[59] *Et.* III, 139.
[60] *Et.* I, 15.

Los medievales, en su búsqueda de una definición metafísica, regresan irresistiblemente a los mismos axiomas. Podemos encontrar otros dos ejemplos en San Buenaventura y en el comentario de Grosseteste a los *Nombres divinos*. Ambos se inspiran simultáneamente en San Agustín y en Boecio. Merece la pena mencionarlo, especialmente en el caso de Grosseteste, porque interpreta conscientemente el Pseudo-Dionisio en el sentido «musical» cuando, históricamente, lo natural habría sido que lo comentara en el aspecto «luminoso», como hace, por ejemplo, Tomás Gallo.

Para Grosseteste, la belleza metafísica es esencialmente identidad, ya que, en su sentido primigenio, un ser es perfectamente bello en la medida en que concuerda claramente consigo mismo: «consonantia manifesta et dilucida sui ad se» [61]. Es la razón por la que Dios es, al mismo tiempo, el ser más simple y el más bello: «Deus summe simplex est sui ad se summa concordia... et propter hoc est per ser pulchritudinis» [Dios, sumamente simple, es la absoluta concordia de El consigo mismo... por ello es por sí mismo la Belleza] [63]. De este principio derivan dos consecuencias: puesto que la luz es precisamente lo más homogéneo, lo más simple, lo más idéntico, la luz es lo más bello que existe [64]. Pero, sin embargo, es imposible hablar de identidad perfecta en los seres compuestos, razón por la que la belleza aparece en forma de armonía: ésta es el resultado de la adaptación de las partes al todo, de la participación en la unidad, de la identidad de una misma proporcionalidad que regresa a diversas dimensiones: «omnis pulchritudo consistit in identitate proportionalitatis» [toda belleza consiste en la identidad de la proporcionalidad] [65]. Grosseteste, que se inspira en Boecio y en Erígena, opina que la proporcionalidad es la identidad repitiéndose en las proporciones, cualquiera que sea la dimensión o la naturaleza de los términos relacionados entre sí.

[61] *Et.* III, 126, n. 3 y 127, texto.
[62] *Ib.*, 127.
[63] *Ib.*, 128, n. 1.
[64] *Supra*, p. 80 y 82.
[65] *Et.* III, p. 128.

Se trate de lo luminoso o de lo armonioso, o de lo corporal o espiritual, *lo bello es lo idéntico.*

En cierto modo, San Buenaventura defiende la opinión contraria a la de Roberto Grosseteste partiendo de los mismos principios musicales. Propone la fórmula agustiniana: «aequalitas numerosa», insistiendo en la diversidad y la multiplicidad. ¿Por qué? Probablemente por alguna razón teológica. Si bien es posible definir la belleza del Dios de los filósofos mediante la simplicidad o la identidad absolutas, parece difícil aplicar esa misma fórmula a la Trinidad cristiana. Es evidente que San Buenaventura despoja expresamente la definición musical de todo significado matemático [66]; en Dios las personas no se suman unas a otras, no representan ningún valor cuantificable, no son diferenciales como números; son perfectamente iguales y semejantes en su naturaleza y diferentes únicamente a causa de las relaciones intrínsecas del Acto divino: «aequalitas numerosa ex perfectissima aequalitate et similitudine parium» [«aequalitas numerosa» es la perfectísima igualdad y semejanza de los que son iguales] [67].

San Buenaventura, parece decir, no hay belleza sin cierta oposición, siempre y cuando se resuelva en la primera de todas las relaciones la igualdad. La belleza de los órdenes angélicos es la igualdad, sin la cual es imposible jerarquizar las diferentes perfecciones [68]. La belleza de los individuos como representantes de la unidad o de la norma de la especie es la igualdad de naturaleza que armoniza sus diferencias individuales. En cada ser individual, la belleza es la armonía de las partes que, al tiempo que se diversifican, se igualan. San Buenaventura, lo mismo que San Agustín, define metafísicamente la belleza por la unidad, principio de los números; principio de las relaciones, y por el *orden*, principio de todas las armonías. Pero cuando se encuentra en la obligación de elegir, sus preferencias se inclinan por la noción de relación: la *igualdad es lo bello* perceptible en las cosas numerables, a

[66] *Et.* III, 206.
[67] *Ib.*
[68] *Ib.*, 168.

Los medievales, en su búsqueda de una definición metafísica, regresan irresistiblemente a los mismos axiomas. Podemos encontrar otros dos ejemplos en San Buenaventura y en el comentario de Grosseteste a los *Nombres divinos*. Ambos se inspiran simultáneamente en San Agustín y en Boecio. Merece la pena mencionarlo, especialmente en el caso de Grosseteste, porque interpreta conscientemente el Pseudo-Dionisio en el sentido «musical» cuando, históricamente, lo natural habría sido que lo comentara en el aspecto «luminoso», como hace, por ejemplo, Tomás Gallo.

Para Grosseteste, la belleza metafísica es esencialmente identidad, ya que, en su sentido primigenio, un ser es perfectamente bello en la medida en que concuerda claramente consigo mismo: «consonantia manifesta et dilucida sui ad se» [61]. Es la razón por la que Dios es, al mismo tiempo, el ser más simple y el más bello: «Deus summe simplex est sui ad se summa concordia... et propter hoc est per ser pulchritudinis» [Dios, sumamente simple, es la absoluta concordia de El consigo mismo... por ello es por sí mismo la Belleza] [63]. De este principio derivan dos consecuencias: puesto que la luz es precisamente lo más homogéneo, lo más simple, lo más idéntico, la luz es lo más bello que existe [64]. Pero, sin embargo, es imposible hablar de identidad perfecta en los seres compuestos, razón por la que la belleza aparece en forma de armonía: ésta es el resultado de la adaptación de las partes al todo, de la participación en la unidad, de la identidad de una misma proporcionalidad que regresa a diversas dimensiones: «omnis pulchritudo consistit in identitate proportionalitatis» [toda belleza consiste en la identidad de la proporcionalidad] [65]. Grosseteste, que se inspira en Boecio y en Erígena, opina que la proporcionalidad es la identidad repitiéndose en las proporciones, cualquiera que sea la dimensión o la naturaleza de los términos relacionados entre sí.

[61] *Et.* III, 126, n. 3 y 127, texto.
[62] *Ib.*, 127.
[63] *Ib.*, 128, n. 1.
[64] *Supra*, p. 80 y 82.
[65] *Et.* III, p. 128.

Se trate de lo luminoso o de lo armonioso, o de lo corporal o espiritual, *lo bello es lo idéntico.*

En cierto modo, San Buenaventura defiende la opinión contraria a la de Roberto Grosseteste partiendo de los mismos principios musicales. Propone la fórmula agustiniana: «aequalitas numerosa», insistiendo en la diversidad y la multiplicidad. ¿Por qué? Probablemente por alguna razón teológica. Si bien es posible definir la belleza del Dios de los filósofos mediante la simplicidad o la identidad absolutas, parece difícil aplicar esa misma fórmula a la Trinidad cristiana. Es evidente que San Buenaventura despoja expresamente la definición musical de todo significado matemático [66]; en Dios las personas no se suman unas a otras, no representan ningún valor cuantificable, no son diferenciales como números; son perfectamente iguales y semejantes en su naturaleza y diferentes únicamente a causa de las relaciones intrínsecas del Acto divino: «aequalitas numerosa ex perfectissima aequalitate et similitudine parium» [«aequalitas numerosa» es la perfectísima igualdad y semejanza de los que son iguales] [67].

San Buenaventura, parece decir, no hay belleza sin cierta oposición, siempre y cuando se resuelva en la primera de todas las relaciones la igualdad. La belleza de los órdenes angélicos es la igualdad, sin la cual es imposible jerarquizar las diferentes perfecciones [68]. La belleza de los individuos como representantes de la unidad o de la norma de la especie es la igualdad de naturaleza que armoniza sus diferencias individuales. En cada ser individual, la belleza es la armonía de las partes que, al tiempo que se diversifican, se igualan. San Buenaventura, lo mismo que San Agustín, define metafísicamente la belleza por la unidad, principio de los números; principio de las relaciones, y por el *orden*, principio de todas las armonías. Pero cuando se encuentra en la obligación de elegir, sus preferencias se inclinan por la noción de relación: la *igualdad es lo bello* perceptible en las cosas numerables, a

[66] *Et.* III, 206.
[67] *Ib.*
[68] *Ib.*, 168.

semejanza de la igual duración que dirige el ritmo de las sílabas en los versos.

En. Alberto Magno y en su discípulo, Ulrico de Estrasburgo, se impone aún con mayor claridad el carácter metafísico de la estética. Posiblemente sea lo más perfecto en estética logrado por la Edad Media.

Hasta entonces se trataba de trasladar a la metafísica la noción de la proporción cuantitativa; ahora se pasa del concepto de luz física al de la iluminación de la forma ontológica. «Lo bello es el resplandor de la forma sustancial o actual sobre las partes de la materia perfectamente proporcionadas y determinadas» [69].

La definición evoca el esplendor de los colores y la proporción de los miembros, pero ya no se vuelven a mencionar los colores ni las partes visibles. Lo bello, en general, «ratio universalis pulchritudinis» [70], exige la proporción de determinadas cosas entre sí, bien de las partes sensibles, de principios metafísicos, de facultades espirituales, de acciones morales [71] o de cualquier aspecto que sea. Esta interadaptación de los «elementos» y su adaptación a la idea del todo constituyen la *materia* de lo bello. En cuanto a su *forma*, surge de la unidad clara y brillante de la idea que resplandece sobre la materia metafísica: «concurrit consonantia sicut subjectum et claritas sicut essentia pulchri» [concurren la consonancia como sujeto y la claridad como esencia de lo bello] [73].

Se trata de una admirable fusión del aristotelismo y el plotinismo. La belleza es la brillantez objetiva de la forma indivisible; es la superabundancia de la luz formal; es la prodigalidad sin trabas de la idea impregnando todas las armonías y confiriéndoles un sentido [73]. La definición se aplica igualmente si se trata del hombre sensible o del espíritu inmaterial. Un hombre es bello no porque esté bien pro-

[69] *Ib.*, 168.
[70] *Ib.*, 167, n. 2.
[71] *Ib.*, 166, n. 2.
[72] *Ib.*, 167.
[73] Cf. *supra*, Cicerón, p. 41.

porcionado y tenga un armonioso colorido, sino en la medida en que su apariencia ponga de manifiesto el dominio del ideal humano sobre la materia que, en sus diferentes aspectos, se le adapta perfectamente. Y, asimismo, el espíritu es bello en la medida en que realiza la perfección de la Forma, que es la razón de su ser, en las facultades y acciones que le son proporcionadas [74].

Ulrico de Estrasburgo no agrega nada esencial a tales observaciones. Como buen profesor, ofrece definiciones claras [75] y desarrolla en forma sistemática la tesis principal.

La idea de proporción es metafísica, puesto que expresa la relación de la materia con la forma y de la forma con la materia: «pulchritudo *materialiter* consistit in consonantia proportionis perfectionis ad perfectibile» [la belleza consiste materialmente en la armonía de la proporción entre la perfección y lo perfectible]. Pero se trata de precisar esta proporción recíproca: «Illa autem proportio in corporibus est in quadruplici consonantia» [76]. Enumeraremos estas adaptaciones metafísicas: «consonantia dispositionis ad formam, quantitatis materiae ad naturam formae, partium materiae cum numero potentiarum formae, partium inter se secundum proportionem quantitatis in relatione ad totum corpus» [Esta proporción se da en los cuerpos en una armonía cuádruple: armonía de la disposición con la forma, de la cantidad de la materia con la naturaleza de la forma, de las partes de la materia con el número de potencias de la forma, de las partes entre sí y con el cuerpo entero conforme a la proporción de cantidad]. También Santo Tomás pasa de la relación cuantitativa a la proporción metafísica: desarrolla extensamente interesantes consideraciones, contentándose, sin embargo, con sugerir las posibles aplicaciones [77]. Ulrico es más explícitamente esteta: para que un individuo manifieste perfectamente la humanidad ideal es necesario que su materia corporal esté mezclada con acierto,

[74] *Et.* III, pp. 169, 170.
[75] *Ib.*, 264.
[76] *Ib.*, 269 sv.
[77] *Ib.*, 303.

que su masa corresponda a su fuerza vital, que sus miembros y órganos se adapten, incluso numéricamente, a sus funciones físicas y que todas las partes de su cuerpo se encuentren armoniosamente proporcionadas entre sí.

4

La Estética simbolista

La estética metafísica conduce irresistiblemente al simbolismo: si la belleza no es otra cosa que el resplandor de la Forma, de la Ley, de la Esencia, de la Idea y de la Unidad sobre la materia que irradia en su interior y hace brillar en el exterior, parece evidente que la apariencia sensible no puede ser sino el símbolo de un principio simple, inmaterial y metafísico.

El simbolismo medieval es a la vez teológico y filosófico; ama su imagen pero busca la justificación racional. Dios ha creado las cosas a su semejanza, es decir, a su imagen, por lo cual es natural que al contemplar las formas descubramos en ellas el «vestigio» de la Belleza, de la Sabiduría y del Arte divinos: tal es el principio constante. Los filósofos lo confirman: el efecto necesariamente lleva la huella de la naturaleza de la causa. Si ésta es Identidad pura, las formas serán bellas en la medida en que se aproximen a la unidad en su composición. Si Dios es Luz absoluta, las criaturas halagan la vista y despiertan amor en la medida en que su oscuridad se ilumina de color y esplendor. Si Dios es Forma, todo lo que es, es bello, «formosus», en la medida en que la forma resplandece en el compuesto armónico. Todos los sistemas estéticos de la Edad Media son simbolismos.

La historia del simbolismo estético se identifica con la historia del pensamiento cristiano: los Padres son los primeros auténticos representantes. Juan Escoto Erígena es el primero en restablecer la síntesis en la Edad Media. En él es claramente neoplatónica. Insistiremos brevemente en sus as-

pectos más característicos. Recordaremos que, según Plotino, el Uno divino engendra el Intelecto que, al tomar conciencia de sí mismo, se descubre como principio simple e infinito, indefinidamente imitable por Ideas diversas. Si Dios crea el mundo mediante el Intelecto, es inevitable que las cosas revelen a la vez la huella del Uno, la del Intelecto y sus Ideas y la del Amor y sus fuerzas vivas que empujan a las Ideas a realizarse en sustancias individuales. Así pues, las cosas son bellas precisamente en la medida en que, símbolos inmediatos, manifiestan en forma indudablemente perecedera, móvil e imperfecta, la perfección del Uno, del Intelecto, del Amor. *Toda belleza es una teofanía.* Por las mismas razones que la palabra de las Escrituras [78], la belleza de la Naturaleza nos revela a Dios: «Theophanias dico visibilium et invisibilium species, quarum ordine et pulchritudine cognoscitur Deus» [Llamo teofanías a las formas bellas visibles e invisibles en cuyo origen y belleza se conoce a Dios] [79]. Dios nos conduce a la belleza pura de su verdad [80] a través de las imágenes sensibles de su invisible Belleza.

Dios se expresa en el Intelecto y éste en los Ideales supremos que distinguimos gracias a nuestro espíritu humano, aun cuando en la simplicidad divina, e incluso en las cosas, se encuentren indisolublemente unidas. Si empezamos a alabar la belleza de una forma a partir del ideal que le es inmanente, nos veremos inevitablemente inducidos, partiendo de la consideración de ese ideal, a admirar otros «prototipos» que se ponen de manifiesto en la cosa. La belleza es el símbolo de la *forma* específica expandiéndose en el individuo, pero es también el símbolo del *bien* que deseamos, de la *vida* que organiza, de la *razón* que crea, de la *inteligencia* que sistematiza, de la *sabiduría* que contempla, de la *virtud* que produce la armonía, de la beatitud que sosiega. Es la expresión de la *verdad* misma, la aparición de lo *eterno,* la manifestación de la *grandeza,* del *amor,* de la paz. La belleza

[78] *Et.* I, 346, n. 1 y 356.
[79] *Ib.*, 348.
[80] *Ib.*, 343, n. 3.

es *perfección* y *unidad,* es la proyección de lo *Justo* que pone cada cosa en su lugar y una revelación de la *Potencia* [81]: «nihil visibilium rerum est quod non incorporale quid et intelligibile significet» [No hay ninguna cosa visible que no sea símbolo de algo incorporal e incomprensible] [82].

Apenas podrá sorprendernos encontrar la misma forma de pensar en todos los neoplatónicos, como, por ejemplo, en un Ulrico de Estrasburgo [83]. Según él, Dios crea los seres individuales a través de una serie descendente de formas generales: el Ser inteligible, la potencia vital, la conciencia, la razón y la corporeidad. Lo mismo que «la» Ciencia es el sustrato de todos los conocimientos científicos, el Arte es la hipóstasis de todas las obras artísticas y la Luz, la sustancia misma de todos los colores; el Arte es la materia en la que se pulen todos los seres. La Vida es un *elan* que circula a través de todos los seres vivientes. La Conciencia es única en todos los psiquismos, la Razón es un principio que se diversifica en todos los intelectos, la Corporeidad es una extensión que se fragmenta en todos los cuerpos. Si se encuentran ahí Formas cuya estructura es eterna, y si el resplandor de esas formas en la materia adaptada crea la belleza, es evidente que, por ejemplo, el hombre, es bello en la medida en que, por su sustancia, manifiesta con brillantez las proporciones primeras de la Extensión, la luz de «la» Razón, la fluidez de la Conciencia, la fuerza de la Vitalidad, un modo brillante de la Existencia [84].

El aristotelismo concibe de otra manera el simbolismo. Sin duda, también el neoplatonismo conoce las sustancias segundas y, por ejemplo, la inmanencia de la Humanidad ideal en los hombres concretos; pero posiblemente les concede menos importancia que a los prototipos supremos. En la perspectiva aristotélica el hombre es el símbolo de la materialidad, de la animalidad y de la racionalidad. Pero en un sentido que también pone de manifiesto una ley inmanente, que no existe en sí misma, separada de la naturaleza sensible.

[81] *Ib.*, 354 sv.
[82] *Ib.*, 363.
[83] *Et.* III, 265.
[84] *Ib.*, 267.

Esta ley, que sentimos vibrar en los ritmos, los titubeos, los esfuerzos del mundo, somos nosotros quienes la concebimos como una fuerza separada. El simbolismo aristotélico se justifica y se expresa, desde el punto de vista metafísico, en forma diferente al simbolismo de Plotino.

Aristotélico o plotiniano, el simbolismo medieval es fundamentalmente teológico. Por ejemplo, se considere a la mujer como el símbolo de esos ideales impersonales que llamamos el Bien, la Razón y la Vida, o se la admire como la expresión simbólica del eterno Femenino en la especie humana, para el sabio de la Edad Media la mujer, por su belleza, sigue siendo la revelación simbólica de Dios a la par que la síntesis de la belleza del Mundo. Escoto es el que insiste en este valor significativo de su belleza: «Mulierem... apellans generaliter totius sensibilis creaturae formositatem» [Invocando a la mujer como el símbolo de la belleza de toda criatura sensible] [85]. Una vez más es un «platónico» el que equipara la proporción de la gracia femenina con la belleza infinita de Dios: «La belleza de la mujer ha de incitar a la admiración de la belleza inconmensurable». ¿No es cierto que lo que se manifiesta como bello en el tiempo es como la imagen fugitiva de la belleza eterna reflejándose en un espejo?: «Omne quod temporaliter speciosum est, aeternae speciei quasi speculum» [Todo lo que es temporalmente bello es como un espejo de la belleza eterna] [86]. Es otra forma de expresar la teoría victorina: «omnis visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est» [toda belleza visible es imagen de la belleza invisible] [87].

Sin duda, los teólogos se adentran en este terreno con prudencia, pero no por ello dejan de insistir en el carácter divino del simbolismo. Al contrario, prefieren quemar etapas y elevarse de entrada a la Belleza indefinible, sin detenerse en la Humanidad ideal o en la Vitalidad como tal. Nunca insistiríamos lo bastante sobre este nuevo aspecto de la belleza: *es*

[85] *Et.* I, 367.
[86] *Et.* II, 200.
[87] *Ib.*, 212.

el símbolo de lo indecible. Lo verdaderamente bello no se deja circunscribir en una definición. Lo bello es, en la forma, una perfección que supera toda forma posible.

Isidoro nos lo dice cuando transcribe a Agustín: «Ex pulchritudine circumscriptae creaturae pulchritudinem quae circumscribi nequit, facit Deus intelligi» [Dios hace que la belleza que no puede ser limitada se comprenda a partir de la belleza de las cosas creadas, que son limitadas] [88]. Y en el siglo XIII vuelve a ser Agustín el que inspira una idea análoga a Grosseteste: «No quieras saber qué es la belleza... Cuando lo intentes, la bruma de innumerables imágenes sensibles obnubilará tu espíritu y enturbiará la claridad primera que percibiste de entrada, cuando comprendiste el nombre de *Belleza*» [89]. «Piensa en un hombre bello, en un alma bella, en una bella morada, en este bello universo. Piensa en esto y en aquello que sea bello. A continuación, suprimiendo «esto» y «aquello», piensa en lo que lo hace bello y en esto y aquello. Intenta ver qué es lo Bello en sí... Si lo logras, verás al mismo Dios, la Belleza inmanente a todo lo que es bello» [90].

No sabemos de ningún autor que haya penetrado mejor que Escoto Erígena, y tan profundamente, en la naturaleza suprarracional, intuitiva y extática de lo Bello.

En él, las expresiones se multiplican. «La belleza es lo Invisible haciéndose visible, lo incomprensible volviéndose inteligible, lo incognoscible, manifestándose, lo que excede toda forma apareciendo en una figura determinada y específica: «Forma et specie carens seipsum faciens formosum et speciosum» [Lo que carece de forma y belleza haciéndose a sí mismo bien formado y bello] [91]. Todo ello se lleva a cabo en manera inefable: «mirabili et ineffabili modo» [de manera maravillosa e inefable] [92]. Inexpresable es la belleza de una sinfonía: ¿cómo explicar y explicitar la unidad en la que acordan los sonidos discordantes?: «in unitatem quandam

[88] *Et.* I, 77.
[89] *Et.* III, 125, 126.
[90] *Et.* 125, Cf. I, 351.
[91] *Et.* I, 315.
[92] *Ib.*, 351.

ineffabilem compacta» [que acordan en una unidad inefable] [93]. Indefinible es la belleza del mundo, pues en ella también todo lo que es diferente se armoniza en una unidad indecible [94]. Inefable es, en particular, la belleza de Dios: «creatoris ineffabilem pulchritudinem» [la inefable belleza del creador] [95]. Es inefable la unidad de las Ideas y su sencilla armonía: «ineffabilis unitas incompositaque harmonia». Inefable es la belleza infinita y más que infinita, pues Dios es el Infinito de todos los infinitos, la Semejanza en todo lo que se asemeja y la Oposición en todo lo que se opone. Todo ello, lo semejante y lo contrario, lo compone en El mismo en una armonía en la que todo concuerda: «haec omnia pulchra ineffabili harmonia» [97]. Por ello no debe sorprendernos que el goce de lo bello sea inexpresable: «Ineffabiles deliciae... pulcher aspectus Verbi» [inefables delicias... el hermoso aspecto del Verbo] [98]. ¿No es en sí incomprensible el misterio de la música?, «solo mentis contuitu vix comprehensibilis» [apenas comprensible con sólo la consideración mental] [99]. A lo inefable sólo puede corresponder el silencio: el supremo homenaje que podemos rendir a la Belleza es el de callar cuando surge [100].

Nos encontramos en el umbral de la mística. Comprobaremos que la Edad Media contó con místicos de tendencia estética, pero, una vez más, estamos en el umbral de la metafísica: toda explicación de las formas bellas mediante la triple influencia de la causalidad eficiente, formal y final de Dios, justifica el simbolismo, que no es otra cosa que la expresión estética de la participación ontológica. Citaremos como ejemplo una de esas vastas especulaciones sobre lo bello que responden a los problemas de la participación estética, la de Hales.

93 *Ib.*, 361.
94 *Ib.*, 361.
95 *Ib.*, 361 y 363.
96 *Ib.*, 350.
97 *Ib.*, 363.
98 *Ib.*, 351.
99 *Ib.*, 363 y 364.
100 *Ib.*, 354.

5

La Estética alegorista

Antes de abordar estos sistemas es preciso insistir sobre un último aspecto de la estética medieval en tanto que tal: todos los autores, junto a preocupaciones musicales, luminosas y simbolistas, demuestran una incomprensible tendencia a la alegoría.

Los autores de la Edad Media elaboraron una teoría de la alegoría. Estos son los fundamentos según Ricardo de San Víctor. Puesto que la revelación así lo dice, creemos en la existencia de un mundo duplicado, uno físico y otro sobrenatural. Ambos, al ser obra del Dios único, tienen en cierta medida rasgos en común. Siendo el mundo sobrenatural, por definición, un misterio que no puede penetrar el espíritu del hombre, resulta imposible decir que el mundo físico pueda ser el símbolo inmediato. Abandonado a sí mismo, el hombre sólo puede hacer suposiciones respecto al tema de la naturaleza y de las correspondencias del orden sobrenatural: es necesaria la revelación divina a hombres privilegiados para llegar a la certeza acerca de esta cuestión. Es la razón por la que el alegorismo religioso es en su esencia autoritario, dado que es misterioso; por el contrario, el simbolismo es por intuición personal porque, en resumidas cuentas, su esencia es filosófica.

Por otra parte, es evidente que lo visible está emparentado con lo invisible. Este principio, que ya destacó el simbolismo, encuentra su confirmación en la propia experiencia. La Edad Media practica el socratismo a su manera. El «conócete a ti mismo» adquiere en unos una significación moral: «Co-

noce tu grandeza y tu miseria» (San Bernardo), y en otros una significación estética de cariz neoplatónico: «Contempla, recogiéndote en ti mismo, tu belleza espiritual descubriendo así el reflejo de la belleza divina» (Orígenes). Aún hay otros que, como San Agustín y los victorinos, encuentran una especie de introspección cartesiana. El «conócete a ti mismo» revela a Ricardo de San Víctor los fundamentos de todo simbolismo y de todo alegorismo. Dice: «Me siento a la vez impedido y movido. El movimiento que percibo con los ojos en el mundo visible es el cuerpo aparente de la realidad espiritual de la que tengo una conciencia interna» [101]. Generalizaremos como Erígena: todo lo que es sensible tiene un sentido espiritual e incluso sobrenatural, «creatoris opera quaelibet visibilia ad hoc sunt creata... ut futurorum bonorum umbram generent» [toda obra visible ha sido creada para esto... para producir la apariencia de los bienes futuros] [102].

¿Qué procedimiento seguir para descubrir el sentido alegórico de las cosas? Antes que nada hay que conocer cuáles son las realidades del mundo sobrenatural: la Escritura nos lo permite. A continuación debemos saber cuál es la estructura de las cosas de la experiencia: la «ciencia física» debe enseñárnoslo [103]. En tercer lugar, hay que captar el lazo significativo que vincula el mundo visible con el mundo sobrenatural basándose en comparaciones (que algunos autores ya nos dan hechas y que adquieren su pleno sentido cuando la propia Escritura nos la revela). Todo esto constituye la lógica abstracta del alegorismo; las cosas pasan en realidad de otra manera.

Cuando se lee un texto de la Escritura y se sabe que existe un sentido sobrenatural, hay que profundizar en el sentido literal sirviéndose de indicaciones en el sentido figurado que es posible encontrar en la Biblia y en los sabios, hasta descubrir un aspecto que presente cierta similitud con el sentido místico. Si se lee: «El arca se fabricó con vigas bien cortadas». ¿Qué misterio se nos está sugiriendo? El

101 *Et.* II, 342.
102 *Et.* II, 337.
103 *Et.* II, 340.

Arca, en la que se salvó a la humanidad, representada por Noé y los suyos, es sin duda el símbolo de la Iglesia espiritual, al margen de la cual no hay salvación. Por otra parte, la viga bien cortada recuerda obviamente al hombre «cuadrado» de la tradición antigua y profana, es decir, el hombre perfecto. No pudiendo ser más que el santo, el texto está diciendo «alegóricamente», o «misteriosamente» y «por autoridad divina», que la «Iglesia está constituida por santos perfectos» [104]. De esta manera, lo visible es la revelación de lo invisible.

Los teóricos no profundizan más en la oposición entre el simbolismo y el alegorismo; podría prolongarse algo su reflexión. Estamos convencidos de que para ellos no es en absoluto literario, sino teológico; no tiene un carácter imaginativo sino real. No es el resultado del sentido figurado de las *palabras,* sino que, en la estructura de las *cosas* (cuyo significado le dan las palabras), revelan una realidad tan auténtica, aunque sobrenatural, como la del mundo físico. En este sentido es en el que la Edad Media interpreta, en forma absolutamente original, el antiguo adagio: «aliud verbis, aliud sententia demonstrans».

Lo que nosotros consideramos alegorismo —que Santo Tomás propone llamar parabolismo— solamente concierne a las *palabras;* éstas tienen un sentido *propio* y un sentido *figurado*, y ambas se refieren al mismo mundo visible. En el sentido propio, la palabra «zorro» designa a un «animal», y en el figurado a un «hombre astuto». El auténtico alegorismo, que es religioso y realista, se refiere directamente a las *cosas,* éstas tienen una doble estructura a la que, evidentemente, corresponde un doble significado: la *realidad física* del arca evoca *otra realidad, de orden totalmente distinto,* imperceptible por los sentidos, la de la Iglesia de Dios. El sentido de las palabras es el resultado de convenciones y decisiones humanas: ¿Por qué un sonido en una lengua cualquiera va asociado a una determinada imagen y en otra lengua a otra representación? El sentido de las cosas tanto físicas como sobrenaturales es el resultado de la voluntad de

[104] *Et.* I, 85 y 295.

Dios que se impone al espíritu del hombre que no puede modificarlo.

Ahora bien, lo mismo que los géneros se dividen en especies y las especies en individuos —lo que lógicamente es cognoscible—, la realidad sobrenatural se refleja en especies diferentes y no es posible conocerla más que mediante la revelación. Es evidente que la *estructura matemática* del número «cuatro» se vuelve a encontrar en los cuatro puntos cardinales, en los cuatro ríos del Edén, en los cuatro evangelios, pero para la sola razón no es en modo alguno perceptible que una misma *realidad sobrenatural* esté relacionada con las direcciones del espacio, con los ríos del Paraíso y con los cuatro Libros Sagrados. El número «cuatro» y sus propiedades revelan aquí un «misterio sobrenatural» que rebasa el simbolismo filosófico.

De ello se deduce que, gracias a la inmanencia de lo Invisible místico al mundo visible, se descubren misteriosas relaciones entre las cosas que, a primera vista, pertenecen a géneros completamente diferentes: ¿qué tienen en común un río y un evangelio? Nuevamente se modifica la definición tradicional de la alegoría: «Aliud dicitur, aliud demonstratur» [se dice una cosa, se demuestra otra]. Razón por la cual hay que entender las afirmaciones de Ricardo de San Víctor en un sentido muy especial y en el contexto alegorístico, que no es en absoluto simbolista: «La forma misma de las cosas visibles da una especie de imagen pintada del mundo invisible» [105]. Efectivamente, todos los cuerpos ofrecen alguna similitud con las realidades sobrenaturales: «Habent omnia corpora ad invisibilia bona similitudinem» [Todos los cuerpos tienen semejanza con los bienes invisibles]. Todas las criaturas visibles se manifiestan como sombras de los tiempos venideros [106].

Señalaremos una vez más el alcance general de estas afirmaciones: el valor alegórico es una propiedad trascendental de la belleza. Pero debe aplicársele lo que descubrieron los

[105] *Et.* II, 335.
[106] *Et.* II, 337.

Antiguos. Estos decían que entre los tropos, las alegorías provocan un triple placer estético: «aguzan el espíritu, rejuvenecen la expresión y enriquecen el estilo». Y así es, quien los descubre o los crea experimenta el placer de la búsqueda, de la sorpresa y del asombro; renueva la expresión haciendo que las ideas comunes aparezcan bajo una luz distinta al revelar aspectos en los que nadie había pensado; decora el estilo con ornamentos diversos: «Haec atque aliae tropicae locutiones figuratis amictibus obteguntur, ut sensum exerceant... ne improptu posita vilescant... ut oratio perornetur» [Estas y otras locuciones metafóricas se revisten de un ropaje simbólico para excitar la sensibilidad... evitar que se degraden expresadas directamente... para dar elegancia a la expresión] [107].

Beda insiste, como Isidoro, en el carácter estético de la alegoría: «causa decoris, ornatus gratia posita» [a fin de adornar y embellecer]. La Edad Media permanece fiel, y de qué manera, a esta concepción. No se trata únicamente del discurso, es lo real propiamente dicho, cuya belleza realzan los misteriosos sentidos ocultos. ¡Qué placer reencontrarlos confusamente revestidos en las formas claras! ¡Qué gozo extraerlos progresivamente y descubrir en las cosas más humildes nuevos significados que las transfiguran! ¡Qué fascinante ver lo real pasando a cada instante de un aspecto a otro, renovándose sin cesar a la luz de un sentido sobrenatural único! ¡Qué atractivo multiplicar indefinidamente las imágenes más diversas en torno a la unidad de una realidad invisible siempre determinada! Reaparece así en el alegorismo el principio de la unidad en lo múltiple.

Pero el alegorismo, que nace de las bellas letras en la época clásica, no logra mantenerse tal cual en teología: señalaremos que, efectivamente, según los teólogos, celosos de su exacto vocabulario, el verdadero alegorismo sólo puede relacionarse con las *cosas* reales: una realidad física recuerda, por sus propiedades, una realidad sobrenatural, y esto, sin lugar a dudas, a causa de una revelación divina. Para Santo Tomás, cuando se trata de *palabras* se tiene que hablar de parabolis-

[107] *Et.* I, 103.

mo: por lo tanto, una palabra recuerda, por su significado sociológico y convencional, un objeto cognoscible de un tipo determinado y, después de una comparación de la imaginación, un objeto de otro orden de forma probable o posible.

A esta distinción realizada entre el alegorismo y el parabolismo corresponde otra oposición que desarrolla Juan de Garlanda. La Edad Media no se limita a *crear* alegorías, literarias o plásticas, se esfuerza para *descubrir* en las historias y en las ficciones un sentido remoto que no se descubre a primera vista. Si el sentido oculto se encuentra envuelto en una historia, hasta el punto que una *realidad* transporta a otra realidad profana, podemos hablar de alegoría. Si el sentido remoto está simplemente sugerido por una ficción hasta el punto que *de un mundo imaginado* uno se siente trasladado a un mundo que sólo existe moralmente, hay que hablar de integumento. «Integumentum est veritas in specie *fabulae* palliata, allegoria est veritas in versibus *historiae* palliata» [*Integumentum* es la verdad disimulada en una especie de ficción, la alegoría es la verdad envuelta en una historia] [108].

La Edad Media yuxtapone así dos concepciones del «doble sentido». Una es puramente literaria y deriva de la «alegoría» de los retóricos griegos y romanos, la otra es formalmente teológica y se inspira en la interpretación patrística de las Escrituras. La primera es de creación humana y frecuentemente no tiene más valor que el de las ficciones poéticas y de las palabras pasajeras, la otra se fundamenta en la estructura objetiva del mundo creado por Dios, en su realidad a la vez física y sobrenatural. Estas dos concepciones del doble sentido, ya sea de las palabras o de las cosas, son estéticas y deleitan el espíritu por la multiplicidad de bellezas insospechadas y sorprendentes que, de forma inesperada, se desprenden de las realidades de la experiencia. Una obra como la *Divina Comedia* basta para demostrar que a veces se pasa del parabolismo profano al alegorismo teológico.

[108] *Et.* II, 327.

III

Algunos sistemas

La Edad Media se dedica, como otras épocas, a las definiciones verbales, aunque empleando un método etimológico propio. Si queremos ceñirnos a lo esencial nos parece que debemos decir que los autores, a menudo, comienzan haciéndose una idea de la cosa a definir; a continuación analizan el término y, si es preciso, lo deforman hasta que responde a sus necesidades, tal y como ellos lo desean. Por tanto, no se trata, en absoluto, de una descomposición objetiva ni de una investigación lingüística de carácter científico.

Algunas definiciones etimológicas resultan reveladoras. En opinión de Isidoro, la belleza es, ante todo, una cualidad de la apariencia sensible y, particularmente, de la piel: *pulcher* deriva de *pelle rubens,* de tinte «rosado» [1]. La sangre tiene su cometido en el colorido de la carne, *venustus* deriva de *a venis* y *formosus* de *formo*, es decir, de la cualidad bien equilibrada de un humor sanguíneo.

Para Honorio de Autum la belleza es perfección, integridad, pureza sin mácula. Por ello es necesario que *pulcher* signifique *pulvere carens (pul-car),* es decir, aquello que no presenta mancha ni defecto [2]. *Decorus* está compuesto por *decus* y *oris (dec-or),* la belleza del rostro. *Decus* o *decor* deriva, es evidente, de *decens,* lo que resulta agradable: «pulchrum quod per se ipsum *decet*» [bello es lo que por sí mismo es conveniente]. De nuevo interviene la noción de perfección: así nos lo indica la similitud entre *decens* y *decem.* Efectivamente, diez es el número perfecto [3].

Tomás de Citeaux prefiere relacionar la perfección de la belleza con el alma o el corazón antes que con la cara:

[1] *Et.* I, 83.
[2] *Et.* III, 35.
[3] *Et.* I, 80.

«*decorus* dicitur *decus cordis* (dec-or)» [Se llama *decorus* (decoroso) a la belleza del corazón *(decus cordis)* (dec-or)] [4]. En cuanto a *pulcher*, bajo la influencia de las preocupaciones psicológicas del siglo, se hace derivar de *polens cernenti (pol-cer):* lo bello se impone a la mirada, capta y halaga a los ojos, impresiona a quien lo contempla [5].

Los autores más serios utilizan el método etimológico. Por suerte, como veremos, no se limitan a él.

[4] *Et.* III, 52.
[5] *Et.* III, 52.

1

La Estética inmediata

Los sistemas estéticos de mayor importancia de la Edad Media engloban al mismo tiempo elementos musicales, luministas, simbolistas y alegoristas y, casi siempre, metafísicos. Lo cual no les impide diferenciarse notablemente.

Los primeros autores en percatarse claramente de la multiplicidad de los sistemas estéticos son los Victorinos. Para Hugo y Ricardo de San Victor la actividad suprema del hombre reside en la contemplación. Los animales son incapaces de contemplar, ya que la contemplación, a cualquier nivel, requiere una intuición intelectual, libre, penetrante, tranquila e inmensamente sintética [6]. Va acompañada de una admiración sin límites y de una exultante alegría [7]. A su máximo grado se pierde en un gozo estático, en el que el alma se siente al unísono dilatada en su sentimiento de vivir, elevada a insospechadas esferas y arrancada de sí misma [8]. La contemplación puede alcanzar esos vertiginosos abismos en todas sus etapas y cualquiera que sea el modo de existencia de su objeto: «*omnia* contemplationis genera possunt fieri... et per mentis excessum» [puede hacerse todo tipo de contemplación... y por medio del éxtasis] [9].

Dios es el objeto mismo de la contemplación. Pero antes de revelarse en su ser, Dios se pone de manifiesto en su obra. Esta es doble: sensible o espiritual. Por lo tanto, es posible

[6] *Et.* II, 231.
[7] *Et.* II, 232.
[8] *Et.* II, 234.
[9] *Et.* II, 235.

contemplar a Dios en seis diferentes estados: en el *mundo sensible* de la percepción inmediata o de la conceptualización científica, en el mundo espiritual que se refleja en el alegorismo de la naturaleza o en el alma revelándose a sí misma, en el *mundo divino*, considerado en la esencia una y simple de Dios o en el misterio de la Santísima Trinidad [10].

Cuando consideramos la obra de Dios, dice Hugo de San Victor, nos revela tres atributos esenciales del Creador: su potencia, que se expresa en la *inconmensurabilidad* del Universo; su sabiduría, que se manifiesta en la *belleza de las formas;* su bondad, que se muestra en la *adaptación utilitaria* de cada parte del mundo o del hombre. Ahora bien, ningún aspecto nos parece mejor adaptado a nuestra naturaleza que el estético: «Constat quod plus evidens simulacrum. Dei est decor creaturarum» [Es cierto que la imagen más evidente de Dios es la belleza de las criaturas] [11]. De lo que se desprende que mediante la contemplación de la belleza sensible de las cosas nos elevaremos más fácilmente a Dios y a través de la Belleza divina penetraremos más humanamente en el misterio de lo Perfecto.

La belleza del mundo sensible se manifiesta en tres aspectos superpuestos. Comenzamos deteniéndonos ante las formas sensibles, tal y como se presentan a nuestra percepción: hablamos de estética inmediata.

A continuación nos elevamos a los conceptos, ya sea a las nociones matemáticas del número y de la proporción, o bien a las ideas filosóficas de esencia y de causa, o a las nociones bíblicas de «número, medida y peso». Si proyectamos estas nociones sistemáticas en nuestra visión del mundo sensible estamos elaborando una estética científica similar a la de los «músicos-filósofos» y los Chartrianos.

Elevémonos más aún y admiremos en lo real visible la transparencia de orden sobrenatural y místico: nuestra estética se hace alegórica [12].

[10] *Et.* II, 235-236.
[11] *Et.* II, 238.
[12] *Et.* II, 235-236.

Nos circunscribiremos ahora a la estética en el primer grado. Nadie le prestó tanta atención como Hugo de San Victor, nadie descubrió tan amplia riqueza de caracteres.

«Decor creaturarum, quem simulacrum sapientiae Dei diximus, quatuor complectitur: situm, motum, speciem, qualitatem» [La belleza de las criaturas, que dijimos que era la imagen de la sabiduría de Dios, comprende cuatro (atributos): la situación, el movimiento, el aspecto visible y la cualidad] [13]. La belleza sensible (que en latín expresamos con la palabra *decor*, tan rica en matices) se manifiesta por ciertos atributos del espacio, del movimiento, del aspecto superficial y de la estructura profunda de las cosas. Por tanto, hay que suponer que tal atributo ganará por la mano a otro, e incluso lo inhibirá, o en la realidad física o en el campo de la conciencia.

La belleza es una propiedad estrictamente objetiva de la manera de ser de las cosas. Se impone por sí misma, previamente a considerar cualquier relación utilitaria para el hombre [14].

Las cosas de la experiencia son antes que nada bellas, porque son armoniosas. Son armoniosas en razón de su composición interna y de su forma de encajar en el universo *(compositio* y *dispositio).* Lo son, porque sensibles o espirituales, se expresan por su orden, el *congruum, aptum, decorum,* que es el signo del espíritu.

Pero las cosas son también bellas en la medida en que se mueven: imposible reducir el movimiento, que en tanto que tal es un elemento simple, a lo que es descomponible. El movimiento tiene su propia belleza: la de las olas o la de los campos que se ondulan, la de la contracción o el reposo de los animales, la del ritmo de los movimientos físicos y espirituales, formales o expresivos del hombre.

Otra manifestación de la belleza: el aspecto global de las formas consideradas como síntesis indivisibles. Hugo se limita aquí a las formas visibles, reduciendo los atributos a las

[13] *Et.* II, 238.
[14] *Et.* II, 239.

dos propiedades tradicionales: las figuras y los colores [15]. Las figuras nos maravillan de múltiples maneras. Las encontramos bellas, unas porque son inmensas, otras porque son minúsculas: la belleza de una hormiga no es la de un elefante. Unas nos agradan porque son familiares, como la luz, otras porque son desacostumbradas. Algunas nos impresionan por su racional y equilibrada armonía, otras por la lógica de su incoherencia o por la estética de su extravagancia: «aliquando quia pulchrae, aliquando, ut interim ita loquar, quia quodammodo convenienter ineptae» [Unas veces porque son bellas; otras veces, por decirlo así, porque son convenientemente inapropiadas] [16]. Tan pronto preferimos la unidad absorbiendo lo múltiple, como la multiplicidad diversificándose a partir de la unidad: «aliquando quia in multis una, aliquando quia in uno diversa» [Unas veces porque en muchas (figuras) hay una, otras porque en una hay diversas]. En cuanto a los colores, ¡qué indefinida variedad de matices! Hugo se pierde en enumeraciones líricas, «quid jucundius ad videndum?» [Qué (hay) más agradable de ver] [17].

En una cuarta categoría estética, Hugo ordena todas las cualidades sensibles que realzan los otros sentidos; parece evidente que para él las cualidades sensibles no solamente son generadoras de placer sino que manifiestan una «conveniencia» objetiva en sí misma y por analogía con otra cosa. Son bellas en el exacto sentido y destinadas a elevarnos a la Belleza y la Sabiduría de Dios. ¿Cuáles son estas cualidades? La suavidad de los sonidos, la dulzura de los perfumes, el agrado de los manjares y de las caricias. Todo ello fue creado por la Belleza suprema pensando en los placeres de cada sentido: «quae tamen cuncta... ad delicias creata sunt» [todas las cuales, sin embargo..., han sido creadas para el goce] [18], no para olvidar a Dios con el placer sensorial sino para

[15] *Et.* II, 247.
[16] *Et.* II, 247, n. 2.
[17] *Et.* II, 248.
[18] *Et.* II, 250.

elevarnos hasta El en una exaltada admiración de su potencia, su sabiduría y su munificencia [19].

Hemos de lamentar profundamente que la preocupación mística no permitiera a los discípulos del gran Victorino elaborar el humanismo de esta estética. En las notas de Hugo hay innumerables observaciones personales, respuestas y problemas particulares. La Edad Media podría haberlos enriquecido. Pero se limitó, siguiendo la práctica escolar, a conservar la estética de las formas inmediatas, los límites de las fórmulas recibidas.

Por esta razón, debemos recurrir nuevamente a los términos tradicionales. Recordaremos, por supuesto sin olvidar la belleza expresiva señalada por numerosos autores, que las definiciones habituales antes del siglo XIII se inspiran básicamente en las nociones musicales de consonancia, armonía, conmensurabilidad, etc. Son las mismas que encontramos en la Escuela de Chartres, en los poetas Alano de Lille y Bernardo Silvestre o en los filósofos [20]; son también las que caracterizan especialmente a los Cistercienses.

Haremos algunas observaciones necesarias. No hablaremos de San Bernardo, quien parece hacer alusión a la fórmula tradicional de la belleza humana, «forma ad compositionem pertinet... color ad superficiem» [21] [la forma pertenece a la composición... el color a la superficie], ni de su continuador Gilberto de Hoiland, que habla de los nombres y de los ritmos de la belleza [22], ni tampoco de Balduino de Canterbury, que asimila con acierto un hermoso texto agustiniano sobre la justa medida, la igualdad de las dimensiones, la similitud de las partes y la composición del conjunto según un módulo único [23].

Permítasenos subrayar un pasaje de Gilberto Foliot que consideramos que fue el primero en enumerar cuatro caracteres esenciales de la belleza. La belleza es la forma global que se impone por sí misma en razón de su armonía interna,

[19] *Et.* II, 250, n. 3.
[20] *Et.* II, cap. VI.
[21] *Et.* III, 38, 39, 45. Véase también Ricardo San Víctor, *ib.*, p. 36.
[22] *Et.* III, 46.
[23] *Et.* III, 50.

«una forma decens ex apta partium conjunctione»; también es la grandeza por excelencia, lo que no excluye el valor estético de las dimensiones medias e incluso limitadas; en tercer lugar, es la perfección total y, por último, la belleza absoluta y verdadera se substrae al envejecimiento: supone en sí misma la permanencia [24].

La introducción de las obras árabes y la renovada influencia del Pseudo-Dionisio explican la importancia que se le concede al elemento luminoso a partir del siglo XIII. La lectura cada vez más extendida de la *Etica* de Aristóteles atrae la atención sobre la grandeza y la perfección, y tampoco se debe olvidar que el propio San Agustín insistió en los tres caracteres clásicos de la belleza sensible: la grandeza, la figura o la composición y el color [25].

En relación al tema del elemento cuantitativo, podríamos preguntarnos por qué unos prefieren hablar de *aptitudo* o de *compositio*, otros de *commensuratio* y algunos otros de *harmonia, concordia* y *aequalitas*. También podríamos hacernos la pregunta de las influencias psicológicas que preponderaron en la *venustas*, la *gratia* y la *elegantia* de la forma corporal.

En lo tocante a los colores, es evidente que San Agustín solamente habla de lo agradable en general *(suavitas)*. San Alberto Magno, creemos que bajo la influencia de su metafísica de la expresión superabundante de la idea en la materia, prefiere el esplendor *(splendor)*; Santo Tomás, más calmo y menos germánico, o sea, más formal, se contenta con la claridad *(claritas)*.

Cuestiones análogas se plantean respecto al tema del tercer carácter de la belleza, que volvemos a encontrar en Alberto y sus discípulos Ulrico y Tomás: Alberto habla de la grandeza elegante y adecuada de las dimensiones [26] o de la cantidad conveniente [27]. Ulrico retoma la idea aludiendo a «la

[24] *Et.* III, 47, 48.
[25] *Et.* III, 353.
[26] *Et.* III, 168.
[27] *Ib.*, 170.

concordancia de una cierta cantidad de materia con las exigencias de la forma» [28]. Santo Tomás sustituye la expresión «decens proportio in quantitate» [proporción conveniente en cuanto a la cantidad], que utiliza en su comentario sobre los *Nombres divinos* [29], por la fórmula más metafísica de la integridad medida en función de la realización del fin intrínseco [30]. Los tres dominicos se inspiran explícitamente en un texto de Aristóteles: para que un hombre sea bello no basta que sea bien proporcionado, debe poseer cierta grandeza, si no sólo es bonito [31].

Volvemos a encontrar los tres caracteres, ya convertidos en clásicos, en Duns Escoto, pero desde una nueva perspectiva. Ya no se trata de tres cualidades consideradas, cada una, en su propio valor, sino de la *relación* justa que las une: la belleza es la cualidad objetiva, aunque indefinible, resultante de la agregación en cuanto tal de la grandeza, el color y la figura, exactamente relacionadas entre sí [32]. Por otra parte, no se está hablando de la grandeza en un contexto aristotélico, sino agustiniano: «En cada cuerpo, una cosa es la grandeza, otra cosa el color y otra la figura..., et in unoquoque corpore aliud est magnitudo, aliud color, aliud figura» [33].

[28] *Ib.*, 270.
[29] *Ib.*, 298.
[30] *Ib.*, 298.
[31] *Ib.*, 301, 270, 171.
[32] *Ib.*, 347.
[33] *Ib.*, 353.

2

La Estética moral

Guillermo de Auvergne nos traslada a un clima enteramente distinto. Hugo de San Víctor y la mayoría de los autores se apoyan en la experiencia externa. Guillermo recurre a la introspección. «Si queremos saber si una forma es fea o hermosa no tenemos más que preguntar a nuestro sentido íntimo. Si queremos definir lo que es bello, consultemos nuestra experiencia interna» [34]. Cicerón es el autor en el que Guillermo se inspira prioritariamente. Al igual que Cicerón en *De officiis*, en *De bono et malo*, Guillermo basa toda su estética en el paralelismo de la belleza moral, que es el Bien y lo bello sensible.

Guillermo pertenece al linaje de los estetas que insisten en el carácter indivisible, y en cierta medida indefinible, de lo bello. Ambrosio, y Roberto Grosseteste después, dice que se trata de un elemento previo al carácter estéticamente agradable de la sensación luminosa. No es necesario buscar en otra parte, por ejemplo en la relación de partes objetivas que le estarían supeditadas [35]. Los árabes dicen lo mismo que los occidentales: «La belleza visual —repite Witelo citando a Alhacén— se identifica con la percepción simple de las formas visibles que agradan al alma. Sólo secundariamente caracteriza las formas compuestas según la ley de las proporciones convenientes: «Pulchritudo ex comprehensione simplici formarum visibilium placentium (per se) animae» [La belleza a partir

[34] *Ib.*, 72, 75.
[35] *Ib.*, Cf. *supra*, p. 76.

de la simple percepción de las formas visibles que deleitan por sí mismas al alma] [36].

Orientales y occidentales nos llevan de nuevo a los griegos, en los que se inspiran Cicerón y su continuador medieval. Indudablemente admitimos dos especies de belleza. Cuando alguien efectúa un acto heroico, decimos espontáneamente que es bello: en ese caso la belleza es moral, espiritual, puramente inteligible. Si prestamos atención a una forma sensible y la encontramos agradable a la vista, diremos que es bella: se trata de la belleza visible. Las dos formas de belleza son paralelas: para convencernos bastará con analizar la forma en que las percibimos.

Si reflexionamos en la estructura del acto moral que denominamos «honrar padre y madre», comprobaremos que la intuición de tal acto nos resulta agradable, que inicialmente aprobamos dicha acción, que espontáneamente alabamos a quien la realiza; juzgamos que se trata de algo conveniente. Por tanto, la belleza inteligible es una forma espiritual que aparece, ante nuestra experiencia íntima, como algo que deleita, pues se considera que, por su naturaleza, debe producirnos placer: «natum est per se ipsum placere» [ha nacido para agradar por sí mismo] [37]. Si a continuación deseamos saber qué es la belleza visible, consultemos nuevamente las reacciones de nuestra sensibilidad, en esta ocasión en su dependencia frente a los sentimientos externos. Fiémonos de su testimonio en el caso de la conciencia moral [38]. ¿Qué es la belleza visible? Una forma que se nos presenta, por derecho y por sí misma, como teniendo que deleitar la vista de los que la contemplan: «pulchrum visu dicimus quod natum est per se ipsum placere spectantibus et delectare secundum visum» [decimos que es hermoso de ver aquello que causa placer a quienes lo contemplan y deleita según lo visto] [39].

Nos encontramos ante una concepción original de la belleza. Ya no se trata de definirla mediante nociones sensibles

[36] *Et.* III, 245.
[37] *Et.* III, 75.
[38] *Ib.*, 75.
[39] *Ib.*, 73.

de armonía, grandeza y color, sino de acudir a una noción más espiritual: lo que es conveniente por derecho. Llevamos en nosotros una incomprensible aspiración a lo ideal, a la perfección, a lo que juzgamos que «debe ser». Cuando un elemento cualquiera, sea moral o sensible, aparece en la conciencia con las cualidades de «lo que conviene en forma absoluta», nos estremecemos de placer, nos sentimos agradablemente sorprendidos, consideramos que «debemos regocijarnos». Al carácter objetivo «quod per se decet» [lo que por sí mismo es conveniente], corresponde una reacción subjetiva que se impone por derecho: «Quod natum est per se ipsum placere et delectare» [lo que ha nacido para agradar y deleitar por sí mismo].

Por tanto, lo bello nace del encuentro entre la idea —considerada en su estructura *conveniente*— con nuestra alma, vista en su *tensión hacia lo ideal*. Una vez que se produce el contacto, existe necesariamente (natum est) a la vez visión y placer: «est enim delectatio conjunctio convenientis cum conveniente» [pues el deleite es la conjunción de lo que conviene con quien conviene] [40].

No llegaremos más lejos. Para definir la belleza moral de un acto como el de «honrar padre y madre», basta con constatar que la percepción del sentido de un acto tal está encaminado a agradar de inmediato por su «conveniencia» a nuestra conciencia íntima, que no es sino el sentido espontáneo de nuestro *elan* hacia lo conveniente o lo bello. Igualmente, si queremos definir la belleza física de un color simple, no es necesario que nos refiramos más que a la relación del matiz con la sensibilidad estética del ojo: «Ab ipso colore non est separabile actu vel ratione hoc ipsum quod est visibile et hoc est quoniam visibilitas essentia ejus est» [del color no se puede separar por medio de un acto o de la razón lo que es visible, porque la visibilidad es su esencia] [41]. La esencia del color se identifica con la percepción, pero la percepción misma no se diferencia del placer estético: «nec

[40] *Ib.*, 77.
[41] *Ib.*, 86.

aliud est delectatio subjecto et essentia quam visio ipsa... necessario (enim apprenhensio) delectabilis» [no es otra cosa el deleite en sujeto y en esencia que la percepción misma... (la percepción será) necesariamente deleitable] [42].

Es evidente que, partiendo de tales bases, Guillermo proyecta a la vez que la estética en la moral la moral en la estética. No es necesario que le sigamos cuando compara la conciencia del bien y del mal con la conciencia de lo feo y de lo bello.

Tampoco tenemos que subrayar en este momento las influencias aristotélicas que refleja su ciceronismo, especialmente en su interpretación emocionalista de la conciencia. Si, como él piensa, el alma no se diferencia de sus facultades, conocer es experimentar sentimientos. Ver lo bello es disfrutarlo, porque es amarlo [43].

En cuanto a las consecuencias de la emoción estética, nos limitaremos a recordar lo esencial: la percepción va acompañada del placer o, mejor dicho, se identifica con él; la aprobación viene después del placer, «pulcrum laudabile est» [lo bello es loable] y tras ella, un *elan* hacia lo bello, «intuentium animos delectat et ad amorem sui allicit» [deleita los espíritus de quienes lo miran e incita a amarlo] [44].

Todo ello se explica metafísicamente de acuerdo con los principios tradicionales: «Nada es bello, solamente aquello que agrada a Dios». Por consiguiente, si nos deleitamos espontáneamente con lo bello es que, en la forma «que conviene por sí misma», descubrimos un reflejo de Dios que es el ideal absoluto, es decir, aquello que se impone como absolutamente digno de ser. Sentimos en nuestra alma, «que se reconoce en la bella forma», confusamente un *elan* incomprensible hacia Dios. Así pues, el sentimiento confuso, aunque profundo y deleitoso de lo bello, moral o físico, es el signo del encuentro consciente de una parcela realizada de perfección deseada por nuestro movimiento preconsciente hacia el ideal infinito.

[42] *Ib.*, 82.
[43] *Ib.*, 80, 81, 72.
[44] *Ib.*, 72.

Guillermo va aún más lejos: la acción de las criaturas no es otra cosa que la expresión fragmentada de la Actividad divina que les es inmanente. El deseo de lo bello, el placer de la vista, el *elan* hacia la belleza, es la Energía primigenia la que se manifiesta: «Hoc cogit vehementia et velut torrens primi fluxus» [Esto se impone con vehemencia y como la primera irrupción de un torrente] [45]. Dios nos inunda como un río de bondades, lo mismo que un torrente de suavidades inunda con violencia innumerables arroyuelos y riachuelos [46]. No sólo gozamos de la Belleza divina en las bellas formas creadas, sino que nuestra misma potencia para gozar es un signo particular de su Acto presente y actuante en nosotros [47].

[45] *De Trin.* XI, 15 b-16 a.
[46] *Ib.*, XI, 16 a y XII, 16 b (cf. J. de Finance, *Etre et agir*, 1945, pp. 216 sv.).
[47] J. de Finance, *o. c.*, p. 217.

3

La Estética sapiencial

Desde el punto de vista de la historia puede resultar sorprendente el que hasta el momento nos hayamos interesado tan poco en la forma posiblemente más gigantesca de la estética escolástica sistematizada, la expresada en la estética bíblica o «sapiencial».

El punto de partida de esta enorme especulación se encuentra en un versículo de la *Sabiduría* que inspiró a San Agustín, especialmente en la segunda etapa de su vida, todo un conjunto de consideraciones estético-teológicas. «Dios ha dispuesto todas las cosas en número, medida y peso». Por ello —dice San Agustín— conserva todas en «el modo, la forma y el orden». Son, desde luego, principios estéticos. Ya en los inicios del siglo XIII Guillermo de Auxerre señala: «Haec tria est rei pulchritudo» [Estos tres (elementos) constituyen la belleza de una cosa] [48]. Esta afirmación es una de las tesis clásicas del siglo XIII. Podemos encontrarla en Guillermo de Auvergne, en Alejandro de Hales y sus colaboradores, en San Alberto Magno, en San Buenaventura, en Ulrico de Estrasburgo, Tomás de York, Santo Tomás de Aquino, etcétera.

Indudablemente la estética sapiencial se nos presenta como una transposición teológica de la estética musical: la razón se empareja con la autoridad. Pero no pensemos que se trata de un encuentro fortuito. Los doctores del siglo XIII son perfectamente conscientes de lo que hacen: «Es del todo

[48] *Et.*, II, p. 4.

evidente —reconoce Alejandro de Hales— que para explicar las cosas científicamente no es necesario recurrir a las nociones de modo, forma y *orden*, pero no es menos evidente que tales conceptos se imponen desde el punto de vista teológico» [49].

Henos aquí ante otro transcendental. «El bien y lo bello siempre van unidos. Ahora bien, la bondad se define por el modo, la forma y el orden: se trata de los mismos caracteres con los que se define la belleza». Pero hay modo, forma y orden en todo lo que existe: «Omnis creatura habet modum, speciem et ordinem... Reperiuntur haec tria in omni ente... In omnibus rebus sunt modus, species et ordo, et in spiritualibus... Omnia in quanto magis moderata, speciosa, ordinata sunt, tanto magis bona sunt... Bonus autem et pulchrum sese concomitantur: pulchra ergo res est, quando tenet modum, speciem et ordinem» [Toda criatura tiene modo, forma y orden... Estos tres (elementos) se encuentran en todo ser... En todas las cosas hay modo, forma y orden, también en las inmateriales..., cuanto más moderadas, de mejor aspecto y más ordenadas son las cosas, son mejores... Lo bueno y lo bello se acompañan mutuamente: por consiguiente una cosa es bella cuando tiene modo, forma y orden] [50].

Nos limitaremos a hacer un resumen de la doctrina y señalaremos ante todo que, con un notable buen olfato, Alejandro de Hales resalta el vocablo central de la tríada *modus, species, ordo*. De esta manera parece continuar la tradición agustino-victorina: «species maxime videtur illud esse secundum quod determinatur pulchritudo» [parece que es la forma, sobre todo, aquello según lo cual se determina la belleza] [51]. Es evidente que existen relaciones entre la forma ontológica de las cosas, su especie lógica y su apariencia estética, pero no son fácilmente determinables. Existen incluso relaciones que unen *species* a algunos vocablos privilegiados de otras tríadas.

[49] *Et.* III, 100.
[50] *Ib.*, 98.
[51] *Ib.*, 101.

Alejandro de Hales (o Juan de la Rochelle, autor de la primera parte de la *Summa* halesiana) parte de consideraciones arquitectónicas. Dado que el arquitecto debe calcular, medir y pesar antes de construir, el edificio acabado es medida, número y peso. En otros términos, es un conjunto coherente de masas ordenadas y estabilizadas *(pondus, ordo)*, unidas gracias al número en una forma global proporcionada *(numerus, species)* cuya armonía resulta de un módulo de base que determina el modo o la cantidad respectiva a atribuir a las partes *(mensura, modus)*.

Desde el punto de vista psicológico, la intuición de toda bella forma supone una síntesis de sensaciones amplias, de percepciones cualitativas y de inteligencia ordenadora *(quantitas, qualitas, ratio)* a las que corresponden una masa física encerrada en un contorno *(contentum)*, una figura determinada *(figuratio)* y una estructura ordenada *(ordo)* [52].

Si nos remontamos a la Causa primera, toda belleza limitada debe concebirse como el símbolo de la Belleza divina desde un triple punto de vista. De ella deriva, en ella se anega y a ella se dirige [53]. Y es, en efecto, Dios el que se refleja en ella, proporcionando a cada cosa la forma de ser que se le asemeja, Dios es quien le concede la forma desarrollándola conforme a los números característicos de su especie; y también es Dios el que la conduce al estado final de perfección, imprimiéndole el peso natural por el cual se estabiliza en el orden [54].

Como se ve, el problema a resolver es fundamentalmente escolástico y escolar. Se trata de textos a conciliar, no de observaciones a hacer. Pero a mediados del siglo XIII, como consecuencia de la evolución terminológica y del desarrollo de los estudios, los medievales se encuentran ante una avalancha de tríadas de diverso origen, bíblico o filosófico, antiguo o moderno, agustiniano o aeropagítico, platónico-chartriano o peripatético. En esas tríadas aparecen sin contra-

[52] *Ib.*, 103, 105.
[53] *Ib.*, 107.
[54] *Ib.*, 106, 107.

decirse términos estéticos de los que son perfectamente conscientes los grandes autores [55]. ¿Cómo hacer para dar un orden lógico a todos esos materiales? ¿Cómo elaborar una síntesis coherente con todo ello?

Alberto Magno realiza en este ámbito una proeza que consideramos sorprendente. Bosqueja una filosofía ascendente de las tríadas que recuerda, al menos matemáticamente, la dialéctica hegeliana. Una noción llama otra y ambas se reencuentran en una síntesis que sirve de base a una nueva tríada donde se recupera el mismo ritmo. En varias etapas de esta ascensión aparecen notables concepciones estéticas y éstas se explicitan en las tríadas supremas [56].

Toda cosa, dice Alberto, es primero en sí misma, desplegándose después en actividad hacia el exterior; por último se integra en la vida espiritual del hombre. Considerémosla en cada una de sus etapas.

1. La cosa en sí misma, «res in se».

La belleza del ser aparece en los elementos más humildes de los que está compuesto lo real; toda cosa presenta a la reflexión en primer lugar el *número* de los principios que la constituyen. Dichos principios (por ejemplo, la materia y la forma) se inclinan el uno hacia el otro por el *peso* de su *elan* natural. Su atracción, mediante la que se *miden* recíprocamente, constituye la forma global. Por tanto, ésta se manifiesta como un todo indiviso que contiene y organiza las partes que se le adaptan conforme a las justas medidas [57].

Enfocado de esta manera, la forma general se llama *modo*. Por ejemplo, la forma del pie. En tanto que éste es un órgano del cuerpo, se presenta en su «forma de ser», como una disposición que pueda soportar bien el peso del organismo. Su *species* es la flexibilidad vital que deriva de la *virtus gressiva*. Su *orden* es el resultado de las dos propiedades precedentes y se manifiesta como síntesis en la aptitud para la marcha en el medio espacial.

[55] *Ib.*, 153.
[56] *Ib.*, 156 (cuadro de la dialéctica albertina).
[57] *Ib.*, 157.

Consideremos ahora el orden realizado en el pie, en el pie como órgano enteramente constituido. Comparémosle con los otros órganos: se distingue por una *unidad* formal que le es propia. Comparemos esta unidad con la norma ideal del pie perfecto que puede concebir un biólogo: el pie concreto es un auténtico pie en la medida en que cumple su cometido. Lo compararemos con la función humana que debe ejercer: es un *buen* pie en la medida en que se convierte en un elemento de perfección en la realización de los fines. Lo mismo que el modo presupone el número, la medida y el peso, igual que la unidad se funda en el modo, la especie y el orden, igualmente el bien surge de la síntesis del uno y de lo verdadero y se manifiesta en sustancia.

2. La cosa en actividad: «res in opere» [58].

Una vez el pie perfectamente constituido en su unidad, su verdad y su bondad, lo consideraremos en pleno ejercicio. Tratemos de captarlo, como hacen los artistas, en plena actividad. En tanto que el pie se integra en el hombre viviente, forma parte de una *sustancia,* es decir, de un ser perfecto en sí mismo, apto para actuar, pero que aún no se considera en plena acción. Si la sustancia se despliega en *fuerza* actual (virtus), será conforme a la medida de la energía que posee según su *especie de ser* (species). Por tanto, la *virtus* es el resultado de la unión de la *substantia* y de la *species.*

Esta *virtus,* es decir, la fuerza en el sentido estricto, no es aún más que un acto que propende a actuar *(natura):* cuando se despliega efectivamente, hay que hablar de una energía que se gasta *(virtus secundo sensu).* La naturaleza, o la esencia, que determina esta energía actual, se traduce en operación *(operatio.)*

Gracias a la operación, la sustancia tiende hacia su fin y lo alcanza. Conseguir un fin es siempre manifestar una razón disponiendo de los medios en un cierto orden. Cuando el ser aparece en su operación, por ejemplo, un hombre en plena marcha, lo concebimos como una sustancia actualmente actuante *(substantia agens).* Dicha sustancia se determina por unos ac-

[58] *Ib.*, 158, 159.

tos propios de su naturaleza específica e individual *(species secundo senso)*. La armonía de la sustancia y los actos aparece como finalidad, es decir, como una forma intrínsecamente proporcionada, *ratio*. Las cosas se integran en la experiencia humana en tanto que formas acabadas.

3. La cosa impuesta al hombre («res in ordinatione ad homine» [59].

En último término, todo lo que está acabado, todo lo que se mueve en forma ordenada, todo lo que se manifiesta como *armonía* de un *ser actuando* con los *actos* que de él provienen, sirve al hombre y se integra en su conciencia. Pero para que un ser en acto pueda aparecer como idea en el alma es necesario que tenga su propia consistencia en tanto que forma perceptible *(quod constat)* y que se presente adaptado a las potencias humanas *(quod congruit)*. La cosa se presenta a esas dos condiciones unidas como cognoscible por el intelecto *(quod discernit)*.

Convertida en inmanente a la conciencia con todas las tríadas precedentes, puesto que se encajan como condiciones subordinadas unas a otras, la forma acabada aparece como *verdadera (verum secundo sensu)*, cuando la inteligencia la discierne claramente en la plenitud de su ser. Se manifiesta como *buena* para el corazón cuando el hombre siente que conviene a sus fines. Se despliega en belleza cuando se presenta como la síntesis de lo verdadero y del bien, como un verdadero bien, como una cosa perfectamente conveniente, claramente perceptible como tal: «Pulchrum vero ponit commensurationem veri et boni secundum rationem honesti Pulchrum enim est quod propter se expetendum est, et hoc est in ratione veri boni» [En cuanto a lo bello establece la armonía del bien y de la verdad según la proporción de lo honesto. Bello es, pues, lo que ha de ser apetecido por sí mismo y ello está en razón del verdadero bien] [60].

Lo que es verdaderamente bello modifica la personalidad o la perfecciona. La intuición de lo bello o del verdadero

[59] *Ib.*, 159, 160.
[60] *Ib.*, 160.

bien es una luz que *ilumina* el espíritu, su presencia en el alma la *embellece* de manera inefable; la síntesis de la iluminación y del embellecimiento no es sino el *perfeccionamiento* supremo: «ultima tria sunt lumen, pulchrum, bonum» [los últimos tres son luz, belleza y bien].

Así es como termina la dialéctica de Alberto Magno; la estética se integra en la plenitud absoluta de la vida espiritual. El hombre alcanza su perfección gracias a la presencia de lo bello en él que lo percibe y lo ama. Lo bello es el bien real coincidiendo con el bien ideal: es el *verdadero* bien. Esta es la definición en la que concluye la reflexión estética cuando percibe claramente la bella forma *(quod discernit)*. Ahora bien, no existe bella forma que no aparezca como conjunto racionalmente acabado *(ratio)* y no hay conclusión sin operación objetiva *(operatio)*. Ninguna operación sin despliegue de energía *(virtus primo sensu)*. Ninguna energía sin bondad ontológica del ser *(bonum)*. Ninguna bondad sin acuerdo interno, coherente y constante *(ordo)*. Ningún orden sin totalidad, es decir, sin una forma global, determinada por un modo de ser *(modus)*. Ningún modo de ser, por último, sin la medida que armoniza los números y los pesos *(mensura)*.

4

La Estética mística

No podemos olvidar en la galería de los sistemas estéticos más representativos la notable teoría mística de Tomás de Verceil.

Se trata, como en el último Victorino, de la contemplación de Dios. Sin duda, la contemplación de la belleza divina reflejándose en el espejo del mundo es de una incomparable dulzura. Pero por muy bella que pueda ser la visión simple de los «signos» que nos ofrecen los tres primeros grados místicos, es incomparablemente más suave la intuición directa de las realidades divinas que representan las formas perceptibles, los conceptos científicos y las alegorías sobrenaturales [61]. Considerado en las cosas o en sí mismo, Dios se nos presenta como un Hogar luminoso e incandescente a la vez: «Deum esse ipsam Pulchritudinem (dicit Scriptura), ut *ad Hebraeos:* "Qui cum sit splendor" et *Sapientia:* "Candor Lucis aeternae"» [(Dice la Escritura) que Dios es la belleza misma, como en la epístola a los Hebreos: «El cual, puesto que es esplendor» y en el libro de la Sabiduría: «resplandor de la luz eterna»] [62].

La imagen del Hogar, a la vez luz y calor [63], la elige Tomás deliberadamente. Dios, al manifestarse como Luz iluminadora es lo Bello; Dios, al revelarse como Calor vivificador, es el Bien.

[61] Cf. *supra*, p. 110.
[62] *Et.* III, 60.
[63] *Et.* III, 211.

A la Luz le corresponde la visión, es decir, la inteligencia acompañada por los sentidos que le están especialmente subordinados y que llamamos los sentidos superiores. El amor responde al Calor, o lo que es lo mismo, la voluntad afectiva a la que secundan los sentidos inferiores —los del deseo y de la vida— que le son propios. Por tanto, según esta doctrina victorina, es preciso definir el conocimiento (que es inconcebible sin una cierta tendencia —*motus est, vis est*— y va acompañado de emociones y deleites específicos —*affectus, affectio*—) en función de la Belleza que es su objeto propio: el acto supremo del intelecto, se nos dice, consiste en contemplar la belleza de las cosas con sentimientos de admiración y exaltación. Tomás lo repite a placer: «Anima circa summum bonum afficitur per amorem, et circa summum pulchrum delectatur per cognitionem [64]. Certum enim est intelligentiam (id est animan intellectualem) habere quoddam cognitivum et quodam motivum, per quorum unum circa pulchritudinem, per alterum vero circa bonitatem delectatur» [El alma se conmueve con el sumo bien por medio del amor y se deleita con la suprema belleza a través del conocimiento. Es cierto, pues, que la inteligencia (es decir el alma del intelecto) tiene algo de cognitivo y algo de movimiento, a través de uno de ellos se deleita con la belleza, a través del otro con la bondad] [65].

La vista y el oído son los principales colaboradores en la visualización de lo bello; el olfato, el gusto y el tacto tienen una mayor participación en los placeres del amor y del bien [66]. Cuando el alma se «deifica» contemplando a Dios en él mismo, toda la sensibilidad sigue el movimiento del intelecto y, a su vez, prorrumpe en visiones que la inundan de admiración y deleite: «Ipsae inferiores animae vires quae famulantur intelligentiae, in pulchritudinis specie vehementer delectantur: ejus enim deificatio est ipsarum et admiratio, contemplatio, delectatio» [Las propias fuerzas inferiores del

[64] *Ib.*, 67.
[65] *Ib.*, 62.
[66] *Ib.*, 63.

alma, que sirven a la inteligencia, se deleitan vivamente en la visión de la belleza, pues la deificación de ésta (el alma) es la admiración, contemplación y deleite de aquéllas] [67]. Asimismo, la alegría de poseer el Bien y de sentirse penetrado por su calor se refleja en los sentidos inferiores expandiéndose como el olor de los perfumes, como un gusto delicioso, como caricias inefables, al tiempo que el ser en su totalidad parece elevarse hacia el Bien con todas sus fuerzas, incluso las más biológicas... [68].

Sin embargo, el gozo de la contemplación es uno e indivisible: imposible separar las delicias de los sentidos superiores de placeres menos nobles [69], lo mismo que es imposible separar la visión de la inteligencia de los impulsos del corazón [70]. No podría ser de otra manera desde el momento en que el Hogar divino es simultáneamente, en su simplicidad absoluta, Luz y Calor: «*indicibiliter* se candidum et rubicundum ostendit (Deus)... ita ut nihil aliud sit sua luciditas quam sua igneitas, nec minus igneitas quam luciditas» [(Dios) se presenta indeciblemente blanco y rojo... de tal manera que su luz no es otra cosa que su calor y no es menos su calor que su luz] [71]. Al iluminarnos con su belleza, por el hecho mismo, nos vivifica con su bondad; en cuanto a nosotros, al contemplarle a través de la visión estética, nos consumimos de amor.

Tomás lleva hasta el máximo límite esta teoría de la unidad que, por supuesto, va a dar con la estética de lo inefable. Si Dios es uno, su luminosidad y su incandescencia se identifican; el Bien y lo Bello se resuelven en la indivisibilidad. Entonces, se compenetran el placer de ver la Belleza y los saciantes goces de la posesión del Bien; la inteligencia y el amor se licúan en la unidad del éxtasis. Si se puede decir que el fuego ilumina y la luz calienta, también podremos decir que el amor por lo Bello permite descubrir el esplendor del

[67] *Ib.*, 66. Cf. *supra*, los Victorinos.
[68] *Ib.*
[69] *Ib.*, 63.
[70] *Ib.*, 70 y *passim*.
[71] *Ib.*, 68.

Bien y que la visión se identifica con el *elan*, como el amor se expande en conocimiento: «Amor cognitivus et cognitio amativa, sive calor splendens et splendor calens» [Amor cognoscitivo y conocimiento amoroso, o bien calor que resplandece y resplandor que calienta] [72].

Aún más, si al contemplar y amar a Dios nos transformamos en él, nos estamos perfeccionando nosotros mismos; contemplando lo Bello nos hacemos buenos, lo mismo que nos hacemos bellos al amar el Bien.

Toda forma creada lo es a la imagen de Dios que es Belleza y Bondad. Si la belleza de Dios se manifiesta en su bondad y ésta resplandece en aquélla, es inevitable que la belleza del alma sea expresión de la bondad que constituye su vida espiritual, del amor que la une al Bien supremo, del sentimiento de suave felicidad que acompaña al amor y a la posesión del bien. Y, al mismo tiempo, es imposible que su bondad, su amor y su felicidad no sean la manifestación de la presencia de lo Bello contemplado intuitivamente. «Unde suavis? Ex decore. Unde decora? Ex suavitate» [¿Por qué (es) suave? Por la belleza. ¿Por qué (es) bella? Por la suavidad] [73]. Lo que es vitalmente grato al corazón, esto es, el amor al bien, deleita estéticamente a los ojos, es decir, la visión de lo bello: «Dulce et suave est ad gustandum, decorum et delectabile ad videndum» [Es dulce y grato para el gusto, bello y deleitable para la vista] [74]. Nada es más bello que un ser iluminado por el amor; nada es mejor que un ser abrazado por lo bello [75].

Lo que es válido para el alma que refleja el Hogar de Dios lo es también para la belleza de las formas sensibles. No podría explicarse de otra manera que las almas se precipiten hacia la belleza material para contemplarla y amarla. Pues, dondequiera que se encuentre, la belleza es en sí y de manera absoluta deseable debido al júbilo para la vista y a los

[72] *Ib.*, 67.
[73] *Ib.*, 68.
[74] *Ib.*, 68.
[75] *Ib.*, 69.

placeres de posesión que entraña. Esto explica que el alma se confunda tan frecuentemente; cuando se precipita hacia las bellas formas sensibles, olvida que son imperfectas; al unirse a ellas, sigue su instinto natural hacia la Belleza absoluta [76], pero se equivoca cuando confunde lo Infinito y lo limitado.

La estética de Tomás Gallo finaliza en un éxtasis en el que todo se unifica, el bien y lo bello, el amor y la visión, el placer de ver y el gozo de poseer, la percepción de la luz y la cálida sensación de la vida, el deleite supremo de la absorción en el Hogar divino y el de una licuefacción activamente consentida. Si el éxtasis inefable es el estado supremo donde se ensalza la contemplación de lo Bello y, si por otra parte, ésta se inicia en el nivel inferior de la intuición de las formas materiales, ¿no tenemos derecho a suponer que, incluso en el placer estético de las cosas sensibles, pueda aparecer un elemento estático en el que el límite del espíritu vibrará de amor y atención, en tanto que la sensibilidad en su totalidad se sentirá inundada de gozo vital —impresiones de perfumes, sabores y caricias— y a la vez espiritual —visiones de imágenes y percepción de melodías? [77].

[76] *Ib.*, 66, 67.
[77] *Ib.*, 63, 66.

5

El optimismo estético

No podemos finalizar el análisis de los principales sistemas sin destacar un último aspecto que les es común: todos son de un optimismo solamente comprensible desde una perspectiva cristiana que se pone de manifiesto en las catedrales, en las que demonios gesticulantes se alternan con ángeles sonrientes.

El optimismo tiene su explicación histórica en la lucha secular del cristianismo contra el dualismo del Bien y del Mal. Durante los primeros siglos, los Padres combaten encarnizadamente ciertas sectas gnósticas, especialmente el maniqueísmo. Citaremos únicamente los escritos de San Agustín, puesto que inspiran muy especialmente a la Edad Media. Este conoce su crisis maniquea en la época de los Albigenses y de los Cátaros. La reacción violenta contra el dualismo explica la afirmación incesantemente repetida desde las primeras Sumas del siglo XIII: Dios es la causa única del Universo. Si Dios es lo Perfecto, el Universo sólo puede ser el reflejo del Bien. Un ser es ontológicamente bueno en la medida en que expresa la causalidad divina: el ser como tal es bueno; cada ser particular, en tanto que es, es bueno; todos los seres son buenos. Si, en consecuencia, lo bello acompaña necesariamente al Bien, todos los seres son bellos y el Universo, como un gran Todo, es lo más bello posible.

Este optimismo estético es sumamente característico de las síntesis medievales. Y lo encontraremos unas veces bíblico, como en Alejandro de Hales, y otras filosófico y ciceroniano, como en Tomás de York, que recupera piadosamente

las largas páginas del *De natura deorum*. Desaparece la antigua doctrina de la eternidad de la materia: Plotino, aunque insiste en la universalidad del bien y celebra la diversidad del mundo, es purificado y subrayado por el Pseudo-Dionisio y San Agustín. Las ideas plotinianas son las que inspiran a los maestros del optimismo medieval. «¿Criticáis a la Inteligencia divina el haber creado monstruos? Es como si se tratara de un pintor que no fija su mirada en un sólo animal. Y nosotros (que nos sorprendemos), somos como esos críticos ignorantes que reprochan a un pintor no haber puesto hermosos colores en todas partes, cuando ha puesto los colores adecuados en cada lugar. Las ciudades mejor gobernadas no tienen que estar necesariamente integradas por iguales. No censuramos una tragedia porque todos sus personajes no sean héroes: si suprimimos los personajes inferiores, a los servidores y a los hombres groseros, el drama perderá su belleza porque sólo es completo con ellos» [78].

En los orígenes del optimismo medieval aparece igualmente el principio de la Totalidad. El joven Agustín ya lo había puesto de relieve en *De pulchro et apto*. Efectivamente, existe incluso en el cuerpo una belleza que llamamos absoluta y que amamos por sí misma, porque cualifica un conjunto considerado de manera absoluta, en tanto que todo. Otra es la belleza de aquello que, en un conjunto, se adapta al todo y se aprecia en función de la forma global [79]. Este principio es el que aplican todos los autores cuando se trata de definir la belleza de un compuesto. Guillermo de Auvergne dice, sin saber que regresa a Plotino, «Imaginemos un color o una forma bellos en sí mismos: si desentonan en un conjunto, porque no son los adecuados, ellos y la totalidad de la forma resultan feos. El rojo es bello en sí, pero no en aquella parte del ojo que debe ser blanca, el ojo es bello en sí, pero no en el lugar que corresponde a la oreja» [80]. Witelo está diciendo lo mismo cuando determina la belleza de los compuestos por

[78] *Enn.* III, 2, 11.
[79] Cf. *supra*, p. 37 sv.
[80] *Et.* III, 87.

la justa interadaptación de las partes que se relacionan con el todo, en tanto que tal: «Pulchritudo ex conjunctione plurium visibilium intentionum habentium ad invicem proportionem *debitam formae* visae» [La belleza (procede) de la conjunción de los distintos aspectos visibles que, a su vez, tienen la proporción exigida por la forma vista] [81].

Por tanto, el Universo se debe considerar desde el punto de vista del todo: «secundum forman Totius» [según la forma del todo], como dice Alejandro. Comprobaremos que lo que es bello es el conjunto, en tanto que *cosmos*, esto es, orden: «Ipse ordo est pulcher». El mundo es bello en sí mismo, Platón lo considera el más bello de los productos divinos: «omnium generatorum speciosissimus» [el más bello de todos los seres engendrados] [82]. Cicerón lo repite posteriormente: «Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est» [Nada hay mejor que el mundo, nada es más hermoso] [83].

San Agustín recupera las imágenes antiguas: el mundo es un maravilloso cuadro en el que se aunan innumerables matices, los colores oscuros situados en el lugar que les corresponde realzan la luminosidad de los brillantes. Se trata de la imagen del Universo en el que las faltas morales resaltan los actos virtuosos y los monstruos sirven de fundamento a la belleza. «Sicut pictura cum colore nigro in suo loco posito congruit, ita universitas rerum cum peccatoribus pulchra est» [Así como una pintura es hermosa con el color negro en el lugar que le corresponde, así el universo es hermoso con los pecadores] [84].

A la imagen del Universo espacial corresponde la del mundo en evolución, éste se asemeja a un larguísimo discurso o a un poema compuesto de sonidos, agradables unos, desagradables otros, opuestos entre sí. Se siguen en una sucesión ininterrumpida, si nos detenemos a la mitad de una palabra cuyo sonido es desagradable, todo parecerá feo, pero

[81] *Ib.*, 245.
[82] *Ib.*, 231.
[83] *Ib.*, 232.
[84] *Ib.*, 112.

si incorporamos dicho sonido al conjunto del discurso, parecerá un elemento integrante de la armonía o de la «composición» oratoria o poética [85].

El mundo no es solamente una pintura, un discurso, o un poema, según la tradición antigua es también una admirable sinfonía. Erígena nos lo dice en diferentes ocasiones insistiendo sobre la belleza polifónica. Tomás de York recupera un texto de Trimegisto: «Comprender la música es comprender el orden del Universo», «musicam nosse nihil aliud nisi cunctarum rerum ordine, scire». En efecto, el orden produce en el alma la impresión de un concierto auténticamente bello y divinamente dulce [86]. La misma idea en Guillermo de Auvergne, en quien la polifonía ocupa un primer plano: «Cum intuearis decorem et magnificentiam universi... invenies ipsum universum esse velut canticum pulcherrimum... et creaturas pro varietate mira concordia consonantes concentum nimiae jucunditatis efficere» [Cuando contemples la belleza y magnificencia del universo... descubrirás que el propio universo es como un hermosísimo cántico y que las criaturas emitiendo en su variedad sonidos extraordinariamente armoniosos ejecutan un concierto que produce un enorme placer] [87].

Basta con leer el florilegio de Vicente de Beauvais para percatarse de la importancia que los medievales concedían a la belleza del Gran Todo. Vicente también invoca el principio de Totalidad: «El ojo es bello en sí mismo, pero su belleza sólo es completa cuando ocupa el lugar que le corresponde en el organismo» [88]. Indudablemente, en el Universo hay unas cosas menos bellas que otras, es inevitable si se admite la multiplicidad, pues lo múltiple es diverso. Ahora bien, como ya decía Hugo de San Víctor, la multiplicidad es algo admirable, puesto que la Belleza perfecta e infinita no se puede manifestar dignamente más que si se refleja en un

[85] *Ib.*, 112.
[86] *Ib.*, 231.
[87] D. Pouillon, a. c. 272.
[88] *Et.* III, 118.

número infinito de formas diversas [89]. Si la belleza es en sí una multiplicidad variada en la unidad del tema o del módulo, ¿no habría que decir que el conjunto no sería bello si las partes no fueran de diferente belleza? Lo que es incapaz de realizar cada forma en particular, se esfuerzan por alcanzarlo todas juntas, unificadas en el Universo [90].

De ello se deduce que nuestra visión de lo bello, al menos en la vida presente, sería una sucesión de bellas percepciones. Incluiría multiplicidad, diversidad, cambio y sucesión. A menudo la Edad Media parece rebelarse contra esta ley. Ya hemos escuchado a Gilberto Foliot declarando que la verdadera belleza debe ser en sí imperecedera y permanente. También Alejandro de Hales se niega a admitir que una cosa que envejece y muere pueda ser bella: «non est pulchritudo in re transeunti secundum seipsam accepta» [no se percibe la belleza por ella misma en una cosa que es pasajera] [91]. Si hablamos de belleza en las cosas pasajeras es porque ponen de manifiesto la belleza del subsiguiente conjunto (Buenaventura), es porque despiertan en nosotros la nostalgia de la belleza eterna (Hugo de San Víctor), es porque ellas mismas participan en cierta manera de la permanencia de la Ley, de la Especie, de la Idea que encarnan en su apariencia fugitiva (Alejandro de Hales).

Incluso para este mundo sujeto al cambio, el ideal estético se encuentra en la inmutabilidad; también para los antiguos los astros son lo más bello que existe porque son permanentes. El gusto por la inmutabilidad explica por qué la belleza se pone tan a menudo en relación con «la tranquilidad del orden», con la paz, y por qué los sentimientos que origina se relacionan con el sosiego y la serenidad.

Roberto Grosseteste y Santo Tomás de Aquino insisten particularmente en esta idea, la paz no es para ellos la inmovilidad de lo no vivo, sino la posesión activa, viviente y perfecta de un ser por él mismo. Un ser es bello, dice

[89] *Ib.*, 216.
[90] *Ib.*, 216, 217.
[91] *Ib.*, 112, 113.

Grosseteste, en la medida en que es idéntico a él mismo, es como debe ser en la medida en que armoniza consigo mismo, *está en paz consigo mismo*. Lo bello, «al conciliar lo diverso, pacifica las oposiciones» [92]. Por esta razón, la belleza perfecta de las estatuas góticas expresa una serenidad total que, en el orden moral, traduce la «constancia» del ser.

Al desear el bien, dice Santo Tomás, deseamos simultáneamente la paz y la belleza [93]. Es en la sociedad humana donde la paz adquiere sin duda su sentido habitual. Pero ese sentido se basa en realidades ontológicas: cualquiera que sea el género de identidad que une a los miembros de un todo, se debe a cierta belleza, o mejor sería decir que lo Bello es lo que los mantiene unidos en la constancia o la permanencia del orden y armonizados en la paz [94]. No es natural, pues, Dios, como dice Vicente de Beauvais, con pleno derecho, llena el Universo con su paz inmutable: «Pace divina, quae adunat et copulat omnia, perfunditur omnis creatura» [Toda criatura está penetrada de la paz divina, que une y mantiene ensambladas todas las cosas] [95].

A la luz de todas estas consideraciones «universalistas» hay que resolver las dificultades que plantea la fealdad. Hablamos de belleza moral y nos encontramos con pecados inombrables en todo su horror. Hablamos de paz y de felicidad y es como si hubieran dejado de existir la guerra y los sufrimientos. Hablamos de belleza sensible y cerramos los ojos a lamentables monstruosidades. Es necesario reflexionar, responden los doctores, el escándalo cesará si lo contemplamos desde el punto de vista del Todo.

Y ante todo porque la falta moral presupone siempre la belleza del mundo físico, del que abusa, que duda cabe, pero sin aniquilarlo en sus aspectos ontológicos: la bella estocada de un bandido sigue siendo físicamente una bella estocada. Incluso un monstruo nos llena de emociones estéticas, ya sea porque nos complace recrearlo en nuestra imaginación

[92] *Ib.*, 128, 129.
[93] *Ib.*, 279, n. 1.
[94] *Ib.*, 304, 305.
[95] *Ib.*, 119.

(Alejandro de Hales), o bien porque lo representamos en obras artísticas que consideramos bellas, aun cuando recuerden el horror de lo demoniaco (San Agustín), o porque lo consideremos en sí mismo. Dios piensa en las Formas perfectas que actúan en la naturaleza buscando la perfección. Pero en la materia, condición necesaria para la multiplicación y la sucesión de los individuos, y siendo en sí indiferente a los esfuerzos de la naturaleza, aparecen inevitablemente imperfecciones en la misma medida que los seres están dominados por la materialidad inerte. Lo que las cosas tienen de específico, de normal y de bello es directamente «formal» y divino, lo que tienen de desviado y de monstruoso es la ineluctable consecuencia de la materia.

Pero hay que llegar aún más lejos. En la perspectiva del Todo inmenso y eterno, el propio dolor adquiere una sublime grandeza, bien porque provoque la belleza moral, infinitamente superior a la belleza física, bien porque, por contraste, intensifique los matices e intensidades del gozo, o bien porque se presente como una justa retribución de la malicia en un orden que parecería anarmónico si a la maldad sucediera la felicidad y a la virtud el sufrimiento infinito [96]. Lo que es válido en relación al dolor físico lo es también en relación a la falta moral. Considerada en la trama del conjunto se presenta, a menudo, como ocasión para que prevalezcan los virtuosos y, a veces, para la conversión de los malvados. No debemos limitarnos a las impresiones inmediatas si la conciencia de lo bello supone el orden total y la actividad de la inteligencia. No debemos aislar aquello que no tiene un sentido último más que en un conjunto pensado y percibido por igual.

Por lo que hay que llegar a la conclusión, dice Ulrico de Estrasburgo, de que la belleza del Universo en tanto que gran Todo es constante. No hay que confundir la belleza absoluta y la belleza relativa: un mono puede ser bello entre los monos, pero es feo en relación con el hombre [97]. Tampo-

[96] *Ib.*, 111 y 276.
[97] *Ib.*, 276.

co debemos confundir la belleza ontológica o «per se» y la belleza ocasional o «por adaptación»: el cuerpo humano es bello en sí mismo, un ropaje no es bello más que en función del cuerpo. No continuaremos identificando la belleza fundamental y la belleza accesoria: la primera es el resplandor de la idea en la materia o del espíritu en el alma; la segunda, el encanto de los colores transitorios sobre la superficie de la piel o la presencia de un conocimiento pasajero en la razón [98]. Y, por último, no debemos confundir la belleza intensiva y la extensiva: así, cuando una flor se marchita, hace que parezca más radiante la que eclosiona y la intensidad de nuestras impresiones permanece constante: la flor muere, pero cede su lugar a otra; visto en relación con el mundo, la masa total de belleza continúa siendo la misma [99].

Para la Edad Media, lo real total es el mundo sobrenaturalizado. Por ello, no debe sorprendernos que la estética adquiera unas extraordinarias dimensiones. La sinfonía del Universo, dice Guillermo de Auvergne, es la concordancia de una polifonía innumerable. Las distintas voces, unas agudas y otras graves, son las de las criaturas, pero la cítara que las armoniza y las funde en la unidad es el Cristo reencarnado [100]. Ulrico de Estrasburgo insiste en las misteriosas bellezas que van más allá del orden natural: «alia, quae non sunt de naturali pulchritudine universi». Todas estas bellezas tienen su explicación en el resplandor de un orden tanto natural como sobrenatural. Es, ante todo y fundamentalmente, la iluminación del mundo de los espíritus por la gracia, que no es otra cosa que el don de la Santísima Trinidad; viene a continuación la encarnación del Verbo, que es el Arte creador y la Belleza misma en la humanidad transfigurada; es la reestructuración del Universo, el restablecimiento del orden después del Juicio final, el esplendor de una Gloria eterna que eleva a la naturaleza por encima de sí misma.

[98] *Ib.*, 272.
[99] *Ib.*, 277.
[100] Cf. *supra*, p. 136.
[101] *Et.* III, 277.

IV

El sentimiento de lo bello

1

El sentimiento de la armonía

Algunos autores de la Edad Media son claramente conscientes de la oposición entre el juicio estético y el goce espontáneo. Uno de ellos es San Buenaventura. «El mundo entero participa de la conciencia mediante la percepción y el deleite... A continuación se produce la reflexión del espíritu. Ya no es suficiente gozar de lo bello, hay que preguntarse *por qué* las cosas son agradables y hermosas: post hanc aprehensionem et delectationem fit dijudicatio... quare hoc delectat... et quaeritur ratio pulchri» [después de esta percepción y deleite se produce el juicio reflexivo..., por qué motivo gusta esto..., y se intenta buscar la razón de lo bello] [1].

Es bastante probable que la idea de esta oposición provenga de la tradición musical. A este respecto, Roberto Grosseteste repite a San Agustín. Cuando analizamos el placer musical, hemos de llegar a la conclusión de que una armonía psíquica tiene que corresponder a la armonía de la melodía objetiva. Existe número y ritmo en el sonido, número y ritmo en el sentido, número y ritmo en el encuentro de ambos términos y número y ritmo en el deleite resultante de la percepción: «qui numerus, cum sit praestans delectationem, sensualis congrue nominatur» [este número, puesto que es el que proporciona el deleite, se ha denominado acertadamente número sensible]. Tras este deleite sensible, espontáneo e irracional, surge el juicio musical, pensado, motivado y «numerus judicialis». Restituye la impresión fugitiva de los

[1] *Et.* III, 92.

sentidos a las normas estables de la armonía y sabe por qué está justificado el placer, lo que le produce un deleite de orden superior [2].

Desde Boecio, la doctrina antigua es la que da origen a una distinción que sigue siendo clásica durante toda la Edad Media. Hay que establecer una clara distinción entre el músico, que por naturaleza o por instinto se abandona a impresiones de deleite, y el crítico reflexivo que, gracias a la ciencia del arte, sabe motivar con criterios objetivos el placer que experimenta. En el sentido más elevado, el músico no es ni el teórico de la armonía matemática, ni el iletrado que goza espontáneamente, sino el crítico dotado de la facultad de juzgar: «musicus est cui adest... facultas judicandi» [3].

Los escritores de la Edad Media no desarrollaron explícitamente la teoría del juicio estético. Básicamente dirigieron su atención o al placer general que lo precede, lo acompaña o lo sigue, o bien a los criterios objetivos a los que está referido, que exponen filósofos y «técnicos».

La teoría del placer, en general, es de naturaleza estética o musical. Los historiadores del pensamiento medieval descuidaron parcialmente ese aspecto clásico de la psicología: de nuevo Boecio traslada a ese terreno la doctrina pitagórica que se basa en la *música humana,* esto es, en la armonía que une el alma al cuerpo [4].

El último fundamento de lo bello se encuentra en el espíritu, en forma de orden o de unidad simple. El alma espiritual es bella, y, por ende, ordenadora por esencia. Si como consecuencia se une a una porción de espacio, lo hace creando orden y unidad. El cuerpo es la materia organizada espiritualmente. Para el alma es imposible no amarla, puesto que identifica la imagen de la belleza que porta en sí misma. Pero el amor se transforma en placer: el alma aprecia su cuerpo porque le produce gozo, y se lo produce porque lo ama. Por lo tanto, la unidad humana está basada en vínculos afectivos: «Musica... est illa naturalis *amicitia* qua anima

[2] *Ib.*, 146, 147.
[3] *Et.* I, 33.
[4] *Ib.*, 26.

corpori non corporeis vinculis sed *affectibus* colligatur... Musica haec est ut *ametur* corpus» [Música... es aquella amistad natural por la que se une el alma al cuerpo no con vínculos corpóreos sino afectivos... Es una música tal que el cuerpo es amado] [5].

Esta doctrina aparece bajo distintas fórmulas. «Disfrutamos de la melodía en el mundo exterior —dice Boecio— porque reconocemos con amor la imagen de la melodía que llevamos en nosotros» [6]. Hugo de San Víctor desarrolla admirablemente el tema en su comentario del Pseudo-Dionisio. «Existen dos especies de belleza, una simple, homogénea e invisible; la otra, sensible, compuesta y regida por la proporción. El alma, cuya belleza es impalpable, se regocija, se honra y se siente conmovida por las bellas formas visibles, porque las ama en la medida en que tiene relación con su estructura, ésta le es familiar y cara. Tal es la razón por la que se abandona a ellas y exulta en su belleza. Indudablemente no es ella quien crea la belleza en los seres de la naturaleza, tampoco la crea en sí misma. Pero las dos, la belleza de las cosas corporales y la de las espirituales, derivan del mismo Artista que las adapta previamente entre sí: "Secundum aemulationem quam invisibilis Artifex ad utramque pulchritudinem constituit" [Según la imitación que el invisible Artista ha establecido para una y otra belleza] [7]. Por ello las formas, las melodías, los perfumes y hasta la dulce impresión táctil de ciertos cuerpos pueden concebirse como el signo y la imagen de bellezas puramente espirituales» [8].

El anónimo autor del famoso *Libro de las Inteligencias* va mucho más lejos en sus interpretaciones. «Si todo aquello que precede es verdadero, hemos de decir que antes de la percepción clara del mundo no sólo existe la organización de la materia por el espíritu, sino el amor del alma hacia el cuerpo organizado. El sentimiento placentero, pero confuso e irreflexivo, de la unión amorosa del espíritu y el cuerpo

[5] *Et.* II, 222, n. 1.
[6] *Et.* I, 26.
[7] *Et.* II, 213.
[8] *Ib.*, 214.

precede a todas las impresiones y a todos los goces particulares. La efectividad constituirá así lo más recóndito de la conciencia. La alegría de vivir es la condición misma de todo conocimiento definido, más aún, de toda actividad vital particular: «delectatio operatur vitam et cognitionem» [el deleite produce vida y conocimiento][9]. El amor y el placer de sí mismo son fuente de todas las operaciones psíquicas.

Esta perspectiva sirve para comprender el conocido adagio: «El placer surge de la conjunción de lo que conviene con aquel quien conviene». En el sentido etimológico e histórico la *convenientia,* es decir, la cualidad de lo que conviene, es sinónimo de la belleza. El placer resulta de dos armonías que se unen.

Recordaremos ahora las doctrinas antiguas. Si la belleza se define como una justa proporción, el placer se explica por el encuentro de un orden armonioso con una armonía consciente de sí misma: reconocemos la tradición musical que aparece incluso en la *Summa* de Santo Tomás[10]. Si, por el contrario, concebimos la belleza —por ejemplo, del color— como una cualidad simple, la fórmula adquiere un diferente sentido y el placer se explica por el encuentro armonioso de un color con la estructura del ojo, o sea, por la fusión de una luz externa con una luz espiritual: «Ex unione lucis exterioris cum luce interioris virtutis est delectatio maxima» [El mayor placer resulta de la unión de la luz exterior con la luz de la fuerza interior][11]. Este principio está implícita o explícitamente subyacente en la psicología del *Libro de las Inteligencias,* en la de Guillermo de Auvergne[12], en la de Roberto de Grosseteste[13] y en la de Witelo[14].

Podemos encontrarla en una escueta forma metafísica en Alejandro de Hales y especialmente en San Buenaventura:

[9] *Ib.*, 241.

[10] *Et.* III, 283. Sensus delectatur in rebus debite propotionatis sicut in sibi similibus [La sensibilidad se deleita en las cosas debidamente proporcionadas, así como en las similares a ella].

[11] III, 242.

[12] Cf. *supra,* p. 119.

[13] *Et.* III, 131.

[14] *Ib.*, 243 sv.

«Omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis» [Todo deleite existe en razón de la proporcionalidad] [15]. Por su parte, Santo Tomás dice: «Pulchrum in debita proportione consistit quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus» [Lo bello consiste en la justa proporción, porque la sensibilidad se deleita con las cosas debidamente proporcionadas así como con las semejantes a ella] [16]. Parece correcto que estas fórmulas insistan en la justa interadaptación del objeto y del sujeto como tales, abstracción hecha de la naturaleza cuantitativa o cualitativa de los dos términos. En todo caso es imposible pasar por alto que los ejemplos de los dos grandes autores están sacados del mundo orgánico, que aluden a la armonía interna, sea del objeto o del sujeto, que llaman singularmente teoría musical.

Iremos más lejos. El texto de San Buenaventura podría servir de base a cuestiones más amplias. La definición de «todo placer» se explica en base a una cierta proporción, aplicándola a tres casos, el de la belleza visual *(speciositas)*, el de la suavidad del oído o del olfato *(suavitas)* y el de la salud, que se expresa en los placeres del gusto y del tacto *(sanitas)*. La conclusión que se saca de este pasaje es la de que o la teoría de la armonía del alma y del mundo únicamente alcanza el placer estético en sus caracteres genéricos, o bien que, de hecho, todo placer, comprendido el de un buen vino, es de orden estético, puesto que se basa en la percepción de una relación.

En realidad, en la Edad Media existe una poderosa corriente a favor del carácter estético de todos los placeres sensibles. Hasta el siglo XIII no se plantea en forma explícita el problema de la distinción de los sentidos superiores e inferiores.

¿Será preciso recordar a Casiodoro [17] que parece inspirarse tanto en Alcuino [18] como en Hugo de San Victor [19]? Este

[15] *Ib.*, 192.
[16] *Ib.*, 283.
[17] *Et.* I, 65, 66.
[18] *Ib.*, 194, 195.
[19] *Et.* II, 238.

último establece una relación inmediata entre las bellas formas, los gustos placenteros, las melodías suaves, los perfumes excitantes y los contactos agradables y la Belleza eterna, la dulzura infinita, la suavidad espiritual [20]. Todas las sensaciones están explícitamente integradas en la estética formal, las que provienen de la *qualitas* lo mismo que las de la *species* [21]. El goce total es una síntesis de los placeres de la intuición y de la vitalidad: «Lumen et dulcedo... utrumque ad gaudium plenum exigitur» [La luz y el placer... ambos se exigen para el pleno goce] [22].

Mientras Hugo aproxima el *decor in specie* y el *decor in qualitate*, Juan Escoto Erígena parece querer separar el tacto de los otros sentidos. En un texto bastante curioso recuerda hasta la palabra «aesthesis» al hablar de las armonías sensibles —«de corporalibus numeris»— en las que se deleitan los sentidos. Todos los placeres sensibles, dice, son motivo de tentación, motivo para apartarse de Dios: lo que vale tanto para la percepción de la belleza de las formas y de los colores como para las armonías de un buen coro y los perfumes y placeres de la mesa. No es en el orden estético en el que el tacto se separa de los otros sentidos; se trata más bien de su preeminencia psicofisiológica, pues todas las sensaciones tienen un carácter táctil en tanto que el tacto puro no posee ninguna de las propiedades de las otras sensaciones: «Tactus solus et sine aliis sensibus vim suam exercet... visus autem non potest videre, nisi tetigerit quod videt» [El tacto se realiza de por sí y sin el concurso de los otros sentidos, la vista, sin embargo, no puede ver si antes no ha tocado lo que ve] [23].

En Tomás Gallo se dan a la vez la distinción y la fusión de los sentidos superiores e inferiores. Por una parte, todos los sentidos sin excepción participan tanto en las posibles tentaciones como en la contemplación divina, que no es sino la contemplación de lo Bello: «Omnes sensus et vires... ad

[20] *Ib.*, 214.
[21] *Ib.*, 238, 245. Cf. *supra*, p. 111 sv.
[22] *Ib.*, 211. Cf. la estética mística del victorino Tomás Gallo.
[23] *Et.* I, 369.

intima et superiora recurrunt [24]. Omnes uno modo, ex hoc quod anima divinorum inhaeret contemplationi, ad sua objecta ferventissime suscitantur, visus ad splendores, gustus ad dulcissimos sapores, etc.» [Todos los sentidos y facultades se dirigen a cosas más profundas y superiores. Todos, conjuntamente, por el hecho de que el alma permanece fija en la contemplación de las cosas divinas, son arrastrados enérgicamente hacia sus objetos: la vista hacia los resplandores, el gusto hacia los más dulces sabores] [25]. Por otra parte, Tomás Gallo tiene una nítida visión de lo que diferencia los sentidos superiores de los inferiores. Hugo solamente ponía aparte el sentido más elevado, el de la vista. Tomás considera conjuntamente la vista y el oído, directamente supeditados a la contemplación, en tanto que los otros sentidos son de carácter más práctico, vital y secretamente afectivo. «Convenit autem dici duos esse sensus in intellectu, visum videlicet et auditum, tres autem in affectu, scilicet gustum, tactum, odoratum» [Conviene decir que dos sentidos se basan en la percepción intelectual: la vista y el oído naturalmente, y tres en la percepción sensible: el gusto, el tacto y el olfato] [26].

Se encuentra la misma clasificación en Alano de Lille. El primer corcel que arrastra el carro del alma al cielo es el sentido de la vista, es más rápido, más bello y más digno que los demás. «Cultus, forma, color, species, audacia, cursus ditat eum» [Le enriquecen la elegancia, la forma, el color, la belleza, la audacia, la carrera]. El otro es el oído, «minor in specie... formaque secundus... sed reliquos superans» [inferior en belleza... el segundo en cuanto a la forma... aventajando, sin embargo, a los restantes] [27]. La vista triunfa sobre el oído en tanto que éste es considerado como el primer sentido entre los músicos y poetas [28]. Lo más probable es que la distinción entre los sentidos superiores e infe-

[24] *Ib.*, l. c.
[25] *Et.* III, 66.
[26] *Et.* III, 63.
[27] *Et.* II, 63.
[28] Cf. por ej. *Et.* I, 11, y II, 290.

riores adquiriera importancia bajo la influencia de las obras de Aristóteles, aunque también aparecía en San Agustín.

La Biblia por su parte opone el ver al comer: «bonum ad vescendum dulce ad videndum» [bueno para comer, agradable de ver]. Lo mismo hace el autor del *Libro de las Inteligencias* bajo la influencia de la tradición greco árabe. La energía física es esencialmente luminosa; todo se explica por el resplandor que produce la imagen de las cosas en el espejo de las aguas y metales, en la pupila del ojo o en el pabellón de la oreja. Si la cosa que recibe el reflejo de los rayos es suficientemente luminosa, percibe conscientemente la imagen que le está destinada; si no lo es o si la acción energética de la fuente no es lo bastante potente para hacerse ver, sólo se produce reflejo calórico. Al ser todo placer resultado del acuerdo de dos conveniencias [29], se producen dos clases de gozo: el de la percepción de las imágenes y el del calor de la irradiación. La luz conviene a las facultades para conocer, el calor a las formas vitales: «Virtuti cognoscitivae lux maxime conveniens est maxime delectatur in ea, virtuti vero naturali et ejus appetitui, calor» [La luz conviene sobre todo a la fuerza cognoscitiva, se deleita especialmente en ella; pero el calor conviene a la fuerza vital y a los instintos de ésta] [30].

Razón por la que también Alejandro de Hales reconoce que los sentidos de la vista son más nobles y espirituales que los del tacto. Los opone explícitamente: «non est simile delectatione quae est in visu et quae est in tactu» [no es igual el placer que se experimenta con la vista que el del tacto] [31]. Sitúa la vista y el oído en una misma categoría: «La vista goza de formas nobles, luminosas, por ello se aproxima a la obra espiritual. Lo mismo le sucede al oído, similer et auditus. En cambio, el tacto goza de cosas más materiales y groseras, pues el calor y el frío, lo húmedo y lo seco son características del elemento terroso» [32]. El texto subraya claramente la oposición de los sentidos superiores y de los

[29] Cf. *supra*, *Et.* III, 242.
[30] *Ib.*, 242, n. 1.
[31] *Ib.*, 95.
[32] *Ib.*, 95.

inferiores, pero hace también una distinción entre el placer visual y el placer auditivo.

Todo ello se acomoda perfectamente a la tradición griega. San Buenaventura confirma la distinción victorina entre *species* y *qualitas* y la distinción chartriana entre la *vista* y el *oído*. Según él, la belleza sensible, en su más estricto sentido, es de orden visible: «*speciositas*». A aquello que encontramos agradable en la armonía sonora se le da generalmente otro nombre, *suavitas*. Escoto Erígena es uno de los pocos autores que habla de la belleza sonora, «pulchritudo in sonis». San Buenaventura, más meticuloso, intercala los placeres estéticos del oído, a los que añade los del olfato, entre los placeres de la belleza visible y los del bienestar vital [33]. No podríamos afirmar que su doctrina sea plenamente satisfactoria: en ella la belleza parece definirse, en primerísimo lugar, por la perfección de la semejanza luminosa y el placer estético, por la percepción de la semejanza de una imagen con su fuente. Por el contrario, el placer sonoro tiene la particularidad de estar condicionado por el justo medio entre una intensidad demasiado débil y una intensidad excesivamente fuerte. Finalmente, el placer vital es el resultado de la proporción exacta entre una necesidad y una satisfacción [34].

Hasta Santo Tomás no se encuentra una solución satisfactoria al problema. Dicha solución, que es aristotélica y ya estaba en Cicerón, supone el planteamiento psicológico de la pregunta y sustituye la consideración de los goces superiores e inferiores, físicamente fundamentados, por la división de los placeres en interesados y desinteresados, dependiendo de la actitud subjetiva.

[33] *Ib.*, 192.
[34] *Ib.*, 192, 193.

2

El placer estético desinteresado

No es que antes de Santo Tomás no se hubiera reflexionado respecto a las diversas actitudes que puede adoptar el hombre ante el placer. Muy al contrario, toda la tradición cristiana aparece dominada por el siguiente principio: es malo consagrarse al placer, cualquiera que sea y en particular al placer de la belleza; es en cambio bueno gozar, incluso en el orden sensible del tacto y el gusto, elevándose desde este goce hasta la Belleza luminosa y vivificante de Dios.

Escoto Erígena es uno de los primeros en tratar adecuadamente el problema [35]. Tenemos un vaso de oro, dice, decorado con piedras preciosas y de elegante forma. Dos hombres lo contemplan, uno es bueno, el otro vicioso. Ambos experimentan el placer por lo bello. El corrompido se siente también arrastrado al deseo de posesión, no piensa en relacionar con la Causa suprema la belleza del objeto considerado en sí mismo que se reproduce en su conciencia. Por el contrario, el virtuoso celebra en la belleza del vaso el reflejo de la belleza infinita gracias a la que subsiste; no se deja arrastrar por la codicia; ninguna pasión egoísta empaña sus sentimientos: «sapiens ad laudem creatoris pulchritudinem vasis refert, nulla ei cupiditatis illecebra subrepit, nulla libido contaminat» [El sabio refiere simplemente la belleza del vaso a alabanza del creador, ninguna tentación de codicia se ha introducido en él, ninguna concupiscencia le corrompe] [36].

[35] *Et.* I, 364.
[36] *Ib.*, 365.

La conciencia del verdadero amante de la belleza es simple y conforme a la naturaleza misma del orden universal; el estado físico del avaro es el de un hombre arrastrado en direcciones opuestas. Lo que se ha dicho sobre el vaso es válido para el arte en su totalidad y para la naturaleza, para toda belleza visible y auditiva —formas et species numerosque—, cuya síntesis y símbolo es la mujer [37].

En el magnífico texto de Escoto se encuentran al mismo tiempo la psicología y la metafísica del sentimiento estético. Posiblemente, inspira a Ricardo de San Víctor en su mística de las formas sensibles [38]. Pero está muy lejos de alcanzar su profundidad y precisión. «Cuando la sensibilidad conduce al alma a la contemplación de las formas visibles y nos detenemos, mudos de admiración, diciéndonos cuán numerosas, grandes, variadas, bellas y deleitantes son todas esas cosas..., nos encontramos ante una alternativa: o bien nuestra admiración se transforma en veneración hacia la potencia, la sabiduría y la magnificencia de la Superesencia creadora, o bien elegimos entre ese conjunto de bienes y cosas aquello que puede excitar nuestra avaricia, nuestra glotonería y nuestra lujuria».

Se sugiere nuevamente la oposición entre Dios y el Yo. El fundamento metafísico y objetivo de esta oposición se encuentra implícitamente en las grandes síntesis del siglo XII, una de ellas victorina, la otra chartriana. Pero la doctrina no acaba de ponerse por completo de manifiesto; continúa siendo de inspiración agustiniana.

Volvamos a Hugo de San Víctor. Dios, nos decía [39], se nos manifiesta a través de la creación visible. Descubrimos el reflejo de su omnipotencia en la inmensidad del cielo y del tiempo. Descubrimos la imagen de su sabiduría en la unidad del orden en el que se armonizan admirables formas de belleza. Su benevolencia resplandece en la forma en que las cosas se adaptan para la utilización del hombre. Se diría que podemos considerar la inmensidad sin admirar explícitamente

[37] *Ib.*, 367.
[38] *Et.* II, 250, 215.
[39] Cf. *supra*, p. 110.

las bellas formas y admirar la belleza de las cosas, que es una manera de ser objetiva, sin implicar en ella su relación utilitaria para el hombre [40].

Así pues, Hugo diferencia claramente el bello objetivo de los aspectos que las cosas adquieren en la perspectiva de la utilidad humana. Desde este último punto de vista se nos presentan o como cosas necesarias, como útiles complementos o bien como generadores de confort o simplemente agradables: «Gratum est ejusmodi quod ad usum quidem habile non est, et tamen ad spectandum delectabile» [Así es grato lo que no es apropiado para el uso y sin embargo agradable a la vista] [41]. No debemos dejar que nos desoriente la estética moderna. Si la estética de Hugo es coherente, *todos* los aspectos de las cosas, definidas en función de su significado práctico para el hombre, son bellos con una belleza objetiva con *anterioridad a cualquier significado utilitario*. Existe entonces una belleza de las cosas necesarias, por ejemplo de la indumentaria; una belleza de las cosas útiles, por ejemplo de los ropajes de lana o de tela bien tejidos; una belleza de las cosas convenientes, por ejemplo, de las prendas teñidas de colores agradables y una belleza de las cosas que meramente producen deleite, por ejemplo, de los vestidos bien cortados siguiendo la moda. Todo ello es bello en sí en la medida en que, por su armonía objetiva, aparece *como un orden expresivo de sapiencia, prescindiendo de toda relación con la utilización práctica que le dé el hombre* [42].

El siglo XIII avanza un paso en la elaboración de la estética al establecer una relación entre lo útil y las tendencias prácticas y entre lo bello y el puro conocimiento. Tomás Gallo es el primero en insistir en la diferencia psicológica, e incluso hedonista, entre el bien y lo bello: «Anima circa summum bonum afficitur per amorem et circa summe pulchrum delectatur per congnitionem» [El alma se conmueve con respecto al sumo bien a través del amor y se deleita con lo sumamente hermoso a través del conocimiento] [43]. El placer

[40] *Et.* II, 240.
[41] *Ib.*, 240.
[42] *Ib.*, 241.
[43] *Supra*, p. 129.

de lo bello es un placer de la vista, el goce del bien es un apaciguamiento del deseo. Probablemente Guillermo de Auvergne está admitiendo la misma tesis cuando destaca especialmente la relación entre lo bello y la visión: «Pulchrum visu dicimus quod natum est per se ipsum (o sea, al margen de toda relación utilitaria al hombre o a otra cosa) placere spectantibus et delectare secundum visum». [Decimos que es hermoso de ver lo que ha nacido para agradar a quienes lo miran y deleitar conforme a lo visto] [44]. En Alejandro de Hales y Juan de la Rochelle la teoría se hace plenamente explícita en la hipótesis: «Lo bello no es sino la manera de ser del bien en tanto que es agradable de contemplar (secundum quod est placitum apprehensioni), el bien es la manera de ser de las cosas en tanto que responden a las necesidades y a las tendencias (dispositionem secundum quam delectat affectionem)» [45].

Pero el paso decisivo lo da Santo Tomás bajo la doble influencia de Aristóteles y Cicerón. Es necesario profundizar en las nociones de percepción y de placer. Cuando el león percibe al ciervo goza al ver a su presa. Pero goza, subraya Santo Tomás, no de la visión en cuanto tal sino por la satisfacción biológica que presagia. Las satisfacciones biológicas —el comer, el beber y la reproducción— están esencialmente vinculadas a los placeres táctiles. Todos los placeres de los sentidos, los de la vista, el olfato y el oído, están en los animales integrados en los conjuntos que dominan e impregnan el tacto y el interés vital. Solamente el hombre, por su espiritualidad, puede tener otra clase de goces. Puede hacer abstracción de las necesidades vitales y entregarse al conocimiento en sí. Puede detenerse a contemplar la belleza de las cosas sensible por sí misma: «delectatur in pulchritudine sensibilium secundum seipsam» [se deleita en la belleza de las cosas sensibles por la propia belleza]. Puede deleitarse en la armonía de las formas y de las melodías por su sola armonía, al margen de toda utilidad biológica: «Sensibilia delectabilia ei sunt propter sui convenientiam, sicut cum delectatur in

[44] Cf. *supra*, p. 117.
[45] Cf. *supra*, p. 43.

sono bene harmonizato» [Las cosas sensibles le deleitan a causa de su armonía, como cuando se deleita en un sonido bien armonizado][46]. Principio que es igualmente válido para todos los sentidos, comprendidos los buenos olores y los goces táctiles de la gimnasia y de la danza: a partir del momento en que las sensaciones se convierten en objetos de conocimiento desinteresado puro, adquieren un valor estético[47]. Desde luego, Santo Tomás insiste a veces en el carácter estético de los sentidos superiores hasta el punto de excluir a los otros; con todo hay que señalar que sustituye ex professo la división de los sentidos objetivos en superiores e inferiores por una división de las actitudes psicológicas en biológicamente interesadas o cognitivamente desinteresadas.

Las sencillísimas definiciones de Santo Tomás adquieren todo su valor desde esta perspectiva. «No se puede definir la belleza sino parcialmente relacionada con el conocimiento: es bello lo que agrada a la vista. Es bello aquello que satisface nuestro deseo de percibir o de conocer. Esta es la razón por la que hablamos de bellas formas y de bellos sonidos: efectivamente, la vista y el oído están al servicio de la razón. En cambio, no decimos que el gusto y los perfumes son bellos. (Santo Tomás parece contradecirse al hacer esta observación; al menos es impreciso y habla de belleza *ut in pluribus*.) Y continúa, sea como fuere, lo bello aporta al bien la relación con el conocimiento (intuitivo), en tanto que el bien se define simplemente en relación con el apetito. En una palabra, lo bello es aquello a lo que la percepción (cualquiera que sea) agrada por sí misma, prescindiendo de su subordinación a las necesidades prácticas que estimulan los apetitos[48].

Quedan algunas dificultades. Está claro que lo bello (y nuestros autores son conscientes) se dirige al alma en su totalidad. No insistiremos sobre el hecho de que la impresión espontánea se convierte naturalmente en juicio motivado racionalmente[49]. Incluso en la fase de la reacción espontánea

[46] *Et.* III, 288.
[47] *Ib.*, 288.
[48] *Ib.*, 284.
[49] Cf. *supra*, p. 143 sv.

en la que, al menos implícitamente, el espíritu no puede estar ausente, existe percepción y amor: el que ve la belleza, la desea y se deja llevar por ella. Imposible hablar de lo bello sin referirse al amor. Por eso, dice el Pseudo-Dionisio, lo bello es una llamada a la que responde el amor: *Kalos* deriva de *Kaleo*.[50]. El que responde a la llamada de lo Bello se une a él por el amor. Hugo de San Víctor y todos los escolásticos continúan sin discusión estas tesis neoplatónicas, aunque van descubriendo lentamente nuevos problemas: ¿cuál es el elemento principal en el conjunto psicológico que desencadena lo Bello?

Para Duns Escoto, en el siglo XIII, como posteriormente en la época de Kant, existían autores que admitían tres funciones principales en el alma consciente: la razón, la voluntad y el sentimiento. Reconocían tres especies de teología: especulativa la primera, práctica la segunda y efectiva la tercera[51].

Por otra parte, se ha demostrado que los psicólogos escolásticos diferían en sus opiniones sobre la relación del alma con sus facultades. Guillermo de Auvergne afirma la identidad del alma y de sus funciones; Guillermo de Auxerre las diferencia radicalmente y opone el conocimiento al amor; Duns Escoto piensa resolver las dificultades imponiendo una distinción formal basada en la naturaleza de las cosas[52].

Es evidente que, según la doctrina elegida, la psicología estética evoluciona en diferentes direcciones.

En primer lugar determinaremos la oposición entre Guillermo de Auvergne y Santo Tomás de Aquino. El primero es un emocionalista y el segundo un intelectualista. Para Guillermo (como para Tomás Gallo) el amor es una forma de conocimiento y el sentimiento de lo bello una emoción amorosa. Al experimentar la necesidad de comer tenemos el sentimiento; al experimentar el sentimiento nos damos cuenta de lo que significa y vale la comida. El goce de la satisfacción se identifica, asimismo, con el conocimiento de lo que es y del valor de la nutrición. Igualmente, para «darnos cuenta»

[50] *Et.* II, 217.
[51] *Ox.* Prol., qu. 4, n. 26. Cf. *Et.* III, 136.
[52] *Et.* III, 359. n. 3.

exactamente de lo que significa para nosotros una persona amada, solamente es necesario el amor, «non alio modo quam amore ipso». De la misma manera, mediante la práctica amorosa de la virtud o la experiencia vivida del arte, el hombre tiene la certeza de que son la virtud y el arte: «ex uno habitu et lumen cognitionis et sapor affectionis» [son de un único carácter tanto la luz del conocimiento como la degustación de la inclinación].

Por tanto, lo bello no es una cuestión de percepción pura y neutra, no es tampoco objeto de pura tendencia. Brota de una actitud global del ser, en la que el conocimiento mismo es aspiración y la satisfacción, percepción emotiva [53]. Al tomar conciencia de nuestra aspiración, preconsciente y subconsciente, al ideal es cuando descubrimos qué significa realmente lo bello: si una forma armoniosa cualquiera viene a integrarse en esta tendencia provocando el placer, en ese mismo instante descubrimos la belleza concreta.

Santo Tomás no admitiría una doctrina de tales características. Tampoco compartiría los puntos de vista de Duns Escoto.

Los dos autores diferencian claramente la operación del alma del subsiguiente deleite, en tanto que Guillermo de Auvergne identifica visión y placer. Toda operación normal va *acompañada* de placer, pero la operación es un acto «activo», mientras el placer es una consecuencia «experimentada». Así pues, en el sentimiento global de lo bello hay que distinguir el *acto* de la contemplación desinteresada y los *goces* de la «percepción pura» del *acto* del amor desinteresado que se entrega al objeto y a la conciencia *deleitante* de esta «ofrenda de sí». Ignoremos ahora los elementos sensibles que condicionan las operaciones supremas. Es evidente que en su estado actual el hombre no llega a la contemplación sino a través de las impresiones sensibles que experimenta; similarmente, con su alegría fundamental de vivir [54] se siente irresistible y

[53] *Ib.*, 80, n. 4.
[54] Cf. *supra*, p. 145.

pasivamente arrastrado por la belleza, antes de poder decidir espiritualmente si se abandonará a ella o no.

Para Santo Tomás el sentimiento estético existe a partir del momento en que el hombre se detiene en forma desinteresada en la aprehensión intuitiva y experimenta la contrapartida del deleite. Esto es suficiente para la definición esencial del sentimiento estético: el hombre entra en posesión de lo Bello mediante la operación de la contemplación ya que «lo introduce» en su propio espíritu; la *visión* es la que, en el complejo conjunto de la actividad global, constituye además del elemento formal el acto más noble. Duns Escoto no opina lo mismo. Precisamente, a causa de la distinción formal que admite entre el amor y la visión, la distancia existente entre ambas facultades es menor que en Santo Tomás. Para él no existe nada más espiritual, más espontáneo ni más grande que el acto de *amor desinteresado*. En consecuencia, ningún placer podría ser mayor que el acto de amar. La conciencia del movimiento libre por el que nos dejamos llevar hacia ella para adherirnos es la que constituye el momento supremo [55] en la emoción total que nos hace experimentar la belleza.

En resumen, para Santo Tomás de Aquino, la vida estética es esencialmente una visión deleitosa a la que sucede el amor; para Duns Escoto no está formalmente consumada más que en una ofrenda desinteresada consecutiva a la percepción; para Guillermo de Auvergne se pone de manifiesto en una emoción indivisible que nos descubre simultáneamente, en la unidad de conocer y de gozar, la aspiración profunda de nuestro yo y la presencia de una forma proporcionada a tal necesidad.

[55] *Et.* III, ch. XI, 2.

3

El romanticismo medieval

La estética medieval quedará incompleta si no hacemos partícipe de ella el sentir del simbolismo.

Ya se ha hecho alusión a la metafísica del símbolo: la inconmensuarable e indecible belleza de Dios se deja adivinar en indicios definibles en mayor o menor medida que revelan las bellezas finitas. Resuelta que, en el espíritu del Creador, las bellezas limitadas han sido hechas para conducirnos a la admiración y adoración de la Belleza infinita. No son en absoluto malas en sí mismas, todo lo contrario. Pero lo serán para nosotros si en lugar de integrarlas en nuestra ascensión natural hacia la Belleza absoluta, nos inmovilizamos, como si ya hubiéramos encontrado lo Infinito y Eterno. Trasladaremos esto, con Hugo de San Víctor, a términos psicológicos: todos los placeres sensibles son buenos en sí, pero no debemos sumirnos en ellos como si se tratara del Bien supremo. Es necesario que, en nuestra búsqueda del Goce eterno [56], reconozcamos un reflejo de la Dicha divina e integremos en forma conveniente todos los goces limitados, pasajeros, entreverados de amargura.

Todos los autores medievales coinciden en esta tesis fundamental. Los rigoristas creen que se debe desconfiar de todo placer y, por tanto, renunciar a todo bien superfluo, a todo «ornamento» de lo «necesario». Los humanistas únicamente rechazan los placeres corrompidos y consideran que incluso

[56] *Et.* II, 211.

los bienes superfluos pueden y deben servir para lograr la superabundancia de Dios.

Recordaremos, entre muchas otras, algunas afirmaciones. «La apariencia de las cosas sensibles —dice Escoto Erígena— es bella pero resulta mortal para los que la contemplan cegados por la pasión» [57]. Para el hombre lo ideal habría sido admirar primeramente la belleza de Dios en sí misma descendiendo a continuación a las innumerables formas que la reflejan [58]. Pero en la presente realidad se trata, al menos para los perfectos, de ascender de la belleza de la criatura visible al elogio de la invisible belleza del Creador; se trata de no preferir aquélla a ésta. Pero la serpiente se oculta en la percepción de las formas sensibles para que nos sumerjamos en ella y olvidemos la belleza divina [59].

Tanto para San Bernardo como para Hugo, la serpiente es la curiosidad vana abandonada a sí misma. La sensibilidad filocósmica (como dice Adelardo de Bath) está enamorada de la diversidad pura; se conduce naturalmente hacia el exterior, dice San Bernardo, quiero verlo todo, oírlo todo, palparlo todo, hundirse en las apariencias sin pensar en las cosas superiores y divinas [60]. Las cosas son los «signos» de Dios: pecamos si nos limitamos a la belleza material de los *«signos»* sin preocuparnos de su significado *real.* Para actuar bien tenemos que penetrar el significado espiritual de todas esas bellas imágenes que Dios distribuye en el libro del Universo: «signis autem utendum significatione, non materialiter» [los signos han de utilizarse por su significado y no por su aspecto material], dice entonces Guillermo de Auvergne [61].

La misma doctrina en Alejandro de Hales. «Podemos adoptar una doble actitud frente a la belleza y los goces que ofrecen las criaturas: o no las relacionamos con la causa eficiente, formal y final que las sustenta, o nos dejamos conducir por ellas a la Belleza suprema y fuente de todo

[57] *Et.* I, 367.
[58] *Et.* I, 367, n. 2.
[59] *Et.* I, 369.
[60] *Et.* II, 210.
[61] *Et.* III, 85, n. 3.

goce»[62]. Y Vicente de Beauvais, codificándolo todo: «Hay dos maneras de contemplar el mundo de las bellas formas que podemos comparar con un sistema de arterias por las que discurre la belleza invisible; una es contemplativa, otra práctica. Si *usamos* el mundo únicamente en función de nuestros propios intereses, actuamos mal, si lo empleamos para realizar lo que quiere Dios, hacemos bien. Asimismo, si lo *miramos* para excitar nuestros deseos carnales, pecamos; si, por el contrario, nos elevamos mediante la contemplación deleitante de la belleza sensible hacia el Ideal divino, estamos desarrollándonos en el orden»[63].

Estas anotaciones pueden bastarnos y permitirnos pasar del plano moral y normativo al plano positivo y psicológico.

Si es cierto que toda forma sensible es un vestigio de la Belleza infinita, el sentimiento de lo bello concreto debe presentar tres aspectos esenciales.

En primer lugar, ha de ser una mezcla de placer preciso y de emoción vaga, confusa, inexpresable. Pues, en efecto, la forma capta el Infinito en un contorno limitado. En la Edad Media encontramos sin duda expresiones estéticas, si podemos utilizar esta expresión, en las que el Infinito parece hacer que resplandezca la forma precisa. Es, por ejemplo, lo que sucede en el *jubilus* de la alegría excesiva del que habla San Agustín[64], o en el silencio de admiración «abismal» al que alude Escoto Erígena[65], o también, y especialmente, en el éxtasis estético-místico admitido por la escuela victorina, Ricardo y Tomás Gallo[66].

Roberto Grosseteste, inspirándose en San Agustín, nos ofrece la misma sugestión del Infinito o de lo Sublime: «Dios es perfección, la perfección más allá de toda perfección, la consumación de todo lo consumado, la belleza más bella posible, el aspecto más grato de contemplar... Dios es la belleza de todo lo que es bello: es lo que comprendemos

[62] *Ib.*, 96.
[63] *Ib.*, 120.
[64] *Et.* I, 66, 154, y III. 196.
[65] Cf. *supra*, p. 98.
[66] Cf. *supra*, p. 130.

cuando, en un destello, tenemos la intuición de aquello que significa la palabra *belleza*» [67]. En San Buenaventura las cosas aparecen en forma algo distinta. «En Dios existe una profundidad que nos llena de terror, una belleza que nos inunda de admiración, una dulzura que despierta nuestros deseos. Dios es, mejor dicho, belleza, sublimidad y suavidad a la vez, actuando sobre nuestra conciencia entera con su simplicidad. Hace que al mismo tiempo se estremezca nuestro apetito irascible, se conmueva nuestro deseo y se regocije nuestro intelecto [68].

El hombre de la Edad Media cree que, incluso en el sentimiento que provoca la representación de netos contornos de una melodía, de un poema o de un cuadro, experimentamos el sabor anticipado de cierta posesión de una Felicidad que nos excede. En el placer musical saboreamos en parte la alegría inmutable, el reposo que es actividad, esa actividad que jamás fatiga (Casiodoro) [69]. «¿Hay algo más sencillo que amar las formas bellas, aunque sean fugitivas...? Pero si es natural amarlas, pese a su finitud, ¿hay algo más fácil que amar la Belleza eterna que las sustenta? ¿Cómo no amar la Belleza que permanece siempre idéntica a sí misma en la belleza que pasa, que nos abandona o a la que abandonamos?, dice Alcuino [70]. La Edad Media posee, más que ninguna otra, una conciencia especulativa a la par que estética: lo Eterno en lo pasajero (Alejandro de Hales), lo Infinito en lo limitado (Isidoro), lo Inefable en lo que puede definirse (Erígena).

De ello resulta una inmensa nostalgia de lo Infinito. El sentimiento medieval de la belleza es esencialmente dinámico, ya que no es necesario detenerse en lo imperfecto ni metafísica ni moralmente.

Nadie lo ha expresado con tanto acierto como Hugo de San Víctor, cuyo medievalismo supone el tránsito del neoplatonismo antiguo al moderno romanticismo. «Cuando admira-

[67] Cf. *supra*, p. 97.
[68] *Et.* III, p. 197.
[69] *Et.* I, 69, 70.
[70] *Ib.*, 195.

mos la belleza de las cosas visibles gozamos, es cierto, pero al tiempo sentimos un enorme vacío. Las formas excitan nuestro deseo sin satisfacerlo, «affectum nostrum provocant, non quidem desiderium replent». Del mismo modo, no permiten que nos detengamos en ellas, nos incitan a querer siempre más y mejor, nos presionan para que pasemos de la imagen a la realidad: «hominem in sola similitudine *manere* non permittunt» [no permiten que el hombre se quede solamente en la imagen] [71].

El corolario a este deseo de Belleza absoluta es la melancolía ante el carácter fugitivo de todo lo que nos seduce en este mundo. Sería necesario citarlo todo, pero nos limitaremos a algunos ejemplos extraídos del Renacimiento del siglo XII.

¿En qué forma se presenta este mundo ante nuestros ojos? Como un espectáculo sumamente bello. «Qualis est species mundi? Pulchra valde», dice Hugo de San Víctor. «Admiro, sin lugar a dudas, semejante obra divina. Sin embargo, mira ese majestuoso navío, viene la tempestad y desaparece. Mira la ordenada caravana que atraviesa el desierto, la asaltan los bandidos y sólo queda sangre y horror. Mira ese hermoso palacio, está invadido por el fastidio y el aburrimiento. Mira esa preciosa muchacha, la amenazan la edad, la decrepitud y la muerte... Ahí está, enteramente descompuesto, ese mundo tan bello, del que amábamos la gracia, celebrábamos la belleza y deseábamos el goce» [72].

Contemplemos la Ciudad Eterna desde lo alto de una de las colinas romanas con el maestro Gregorio el Inglés. El peregrino se siente estupefacto de admiración, transportado de emoción estética y religiosa, profundamente conmovido ante la contemplación de tantos vestigios. «Incluso en ruinas nada puede igualar la belleza de Roma. ¡Pero qué lección para las otras civilizaciones! Ante este espectáculo qué evidente se hace que todas las cosas terrenales perecerán pronto:

[71] *Et.* II, 215. Cf. *infra*, p. 165, 166.
[72] *Ib.*, 195.

«cujus ruina docet evidenter cuncta temporalia proxime ruitura» [73].

También los filósofos chartrianos introducen la noción de caducidad en sus descripciones del arte humano: «Lo que crea Dios subsiste eternamente, la obra del hombre pasa por completo; cujus opus vanum veluti vas fictile transit» [cuya obra vana pasa como una vasija de barro] [74].

Así pues, no hay que apegarse a la belleza perecedera. Principio del que los medievales sacan dos conclusiones paradójicas. La primera, que hay que vivir únicamente en la contemplación y la realización de la belleza inteligible, moral y espiritual y no crear más que lo necesario. Esta es la tesis de San Bernardo. La otra conclusión es que es místicamente preferible considerar las formas feas antes que contemplar lo bello. Esta es la teoría de Hugo de San Víctor.

Lo feo es aún más bello que lo bello. Pues es más fácil encontrar la belleza de Dios en las formas feas que en las apariencias bellas. Lo bello capta nuestra atención, lo feo no nos permite detenernos en su fealdad. Nos obliga a salir de él, a superarlo, en tanto que lo bello nos invita a sumergirnos olvidando que es limitado. La emoción de lo bello es terrestre, la de lo feo, ascensional. Cuando loamos a Dios en la belleza sensible, estamos alabándolo de acuerdo con el aspecto perecedero de este mundo, de una forma «mundana». Cuando, por el contrario, nos elevamos a él evadiéndonos de las visiones de fealdad, le celebramos de modo transcendente, en su ser tan sumamente distinto de todo lo que percibimos. «Quando per pulchras formas laudatur Deus, secundum speciem hujus mundi laudatur, quando vero per dissimiles formationes laudatur... Dissimilis similitudo (turpium rerum) non concedit *quiescere* in turpibus imaginibus... sed ad alia pulchra et vera quaerenda *exire* compellit»[Cuando se alaba a Dios a través de las formas bellas se le alaba según el aspecto de este mundo. Pero cuando se le alaba a través de formas

[73] *Ib.*, II, 76.
[74] *Et.* II, 268.

disconformes..., la semejanza de lo disconforme (de las cosas feas) no permite quedarse quieto ante las imágenes feas..., sino que incita a ir en busca de otras cosas hermosas y verdaderas] [75].

[75] *Et.* II, 215, 216.

V

El arte

1

La definición del arte

Casiodoro resume las definiciones clásicas del arte en el umbral de la Edad Media. Algunas se remontan a Platón y Aristóteles y hacen hincapié en el arte como saber, otras derivan de los estoicos y ponen de relieve el arte como creación. Pudo ser Cicerón quien transmitiera la tradición anterior a los autores posteriores, pues él plantea la oposición entre la ciencia y el arte, en parte porque la ciencia tiende a conocer y el arte a hacer: «artis maxime et proprium est creare et gignere» [lo esencial y propio del arte es crear y producir], dice traduciendo a Zenón, y, en parte, porque la ciencia tiene por objeto lo inmutable y lo necesario, en tanto que el arte actúa con lo imprevisible y lo contingente. Casiodoro lo resume en unas cuantas palabras: «Artem esse habitudinem *operatricem* contingentium quae *se et aliter habere possunt*; disciplinam vero (id est, scientiam speculativam) de his agere, quae aliter evenire non possunt» [Que el arte es disposición práctica de cosas contingentes, las cuales también pueden presentarse de otro modo; pero la ciencia (es decir, el conocimiento especulativo) se ocupa de esas cosas que no pueden suceder de otra manera] [1].

En el siglo XII encontramos la misma doctrina en Hugo de San Víctor, que hace una transcripción literal de Casiodoro, en traductores como Gundisalvo, en chartrianos como Guillermo de Conches, y en todos sus epígonos identificados o anónimos [2].

[1] *Et.* I, 37.
[2] *Et.* II, 371.

Hugo comenta en modo irreprochable las fórmulas de Casiodoro. El arte se realiza en una materia sensible que se supedita y se define por la elaboración de una forma, por ejemplo, la arquitectura. La ciencia consiste en la contemplación de las formas y se explica mediante la sola actividad racional, que es de orden formal, por ejemplo, la lógica. El artista que no actúa como una fuerza ciega de la naturaleza sin duda *sabe* lo que hace y cómo lo hace, por lo que podemos compararle, en mayor o menor medida, al hombre de ciencia que también *sabe* de dónde proviene su ciencia. Pero, incluso desde este punto de vista, el arte es un conocimiento de normas a seguir para producir un efecto exterior y la ciencia es un conocimiento de estructuras y de leyes positivas que son lo que son y se imponen como tales en su necesaria inmutabilidad. Las normas artísticas, esto es, las reglas de la elaboración se aplican además a una materia de la que no es previsible la reacción, el conocimiento que un artista puede tener de la obra que piensa realizar o en la que está trabajando, no es en absoluto comparable, teniendo en cuenta las reglas de la creación, a la ciencia que tiene el matemático de los principios que ve y de las conclusiones a sacar. El artista sólo cuenta con una *opinión* siempre en movimiento relativa al tema de una obra que quizás sea diferente a lo que había proyectado, deseado y previsto [3]. En cambio, el sabio tiene un *juicio* seguro e indudable en relación a las deducciones a las que llega partiendo de los principios inmutables que conoce.

Pero es preciso abstenerse de limitar el arte al puro conocimiento de las reglas abstractas de la técnica. Esta es indudablemente la opinión de Mario Victorino, pero no todos están de acuerdo. El arte, dicen algunos, es un saber hacer y, como tal, conciencia de la manera de aplicar las reglas *hic et nunc* a una determinada obra: «Ars arcta ad operandum». La tendencia fundamental es clara, tanto si oponemos «ars in scientia» a «ars in actu», como Victorino, como si aproximamos «agere per artem» a «agere de arte» [4].

[3] *Et.* II, 372.
[4] II, 373.

Y también es constante. Vigente en Occidente con anterioridad a las nuevas traducciones de Aristóteles, se concreta en el contacto con la literatura peripatética. Citaremos como demostración a Santo Tomás de Aquino, sin olvidar por ello que sus inmediatos predecesores, Grosseteste, Hales y Juan de la Rochelle, lo mismo que sus contemporáneos, Buenaventura, Alberto Magno y Ulrico de Estrasburgo, piensan exactamente igual que él, pues, como él, se inspiran en la *Etica a Nicómaco*.

¿Qué dice Hales? «Sapientia respicit cognitionem, sicut ars operationem» [La ciencia se orienta hacia el conocimiento, así como el arte se orienta a la realización]. Por tanto, el arte es el principio que preside la elaboración de una forma reflexionando sobre lo que hay que hacer: «principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda» [5]. ¿Qué dice el autor de la *Summa filosófica*? El filósofo y el artesano se dedican a la misma materia, que es la verdad; pero el filósofo se limita a considerar especulativamente las causas de la verdad, en tanto que el artesano se ocupa del modo de laborar mediante la aplicación de las verdades transmitidas y propuestas. «Scientia causas quasque suae veritatis considerat, ars vero magis modum operandi secundum veritatem traditam» [La ciencia considera las causas de la verdad; el arte, sin embargo, se ocupa más del modo de trabajar de acuerdo con la verdad transmitida] [6].

Así pues, el arte es un saber técnico, y también tiene algo de prudente y de sabio. Está, como la prudencia, orientado a la acción y dispone de medios enfocados a un fin. Pero cuando la prudencia (que también se basa en la experiencia de los hombres, en su juicio práctico, en la visión justa de las circunstancias, y se expresa mediante opiniones probables antes que a través de proposiciones científicas) se define en función del bien del hombre como tal, el arte se determina según el género particular de los resultados que apetece. La medicina y la escultura son técnicas particulares. Otra cosa

[5] *Et.* III, 114, 115.
[6] *Ib.*, 149.

son la composición musical o la poética. Se puede ser un buen médico sin ser buen escultor y buen compositor sin ser buen poeta. Pero en el plano humano, por ejemplo, en el dominio de la vida conyugal, o de la justicia, o de la honestidad, el médico, el músico, el escultor y el escritor se rigen por los mismos preceptos de prudencia moral como tal. El arte no es la prudencia, por mucho que se le parezca.

El arte no es tampoco la sabiduría, aunque los Antiguos calificaran de «sabios» a Fidias y a Policleto; se trata simplemente de reconocer que en una forma de saber hacer particular han «alcanzado los principios últimos y la perfección suprema, de la misma manera que los sabios logran elevarse a lo que la contemplación tiene de más noble y fundamental».

La definición del arte como técnica permite comprender mejor la tradición de la que se hace eco Hugo. Mucho tiempo antes de la existencia de la lógica y de la retórica sistematizadas, los hombres razonaban con exactitud y se expresaban con elocuencia. Calculaban antes de saber aritmética, cantaban antes de elaborar la música y pintaban antes de recibir una enseñanza académica. Actuaban por instinto, espontáneamente, sin una conciencia reflexiva, antes de construir deliberadamente sistemas codificados. Todo lo que sabe la humanidad lo ha adquirido o por un *elan* instintivo o por casualidad; lo ha desarrollado mediante la práctica que ha engendrado el hábito empírico; solamente en la última fase, al reflexionar sobre la práctica, hizo una abstracción de las reglas y las agrupó en técnicas. «Omnes scientiae prius erant in usu quam in arte» [Todas las ciencias antes de ser artes han sido uso] [8].

En un principio, la transformación del mundo se efectuó sin reglas concretas, en forma desordenada, a tientas. Al comprobar que unas tentativas daban mejor resultado que otras se descubrieron normas útiles y se formaron ciertos hábitos. Lentamente se tomó conciencia más clara de las leyes de la técnica: «se economizó el pensamiento» al renun-

[7] *Ib.*, 334.
[8] *Et.* II, 384.

ciar a los gestos inútiles o menos fructíferos; lo que faltaba se suplió con nuevos descubrimientos; se suprimió lo que se reveló estéril y así es como se crearon técnicas pensadas, depuradas y comprobadas [9].

Ahora bien, a esta evolución del arte en la especie humana corresponde en parte el saber cómo hacer en el individuo. El arte surge de dones innatos a la naturaleza. Principia con múltiples ejercicios que producen hábito. Se acaba en un sabiendo cómo hacer que se avecina a la ciencia. «Tria necessaria sunt artificibus: natura, exercitium, disciplina» [Tres cosas son necesarias en el artista: naturaleza, ejercicios y conocimientos]. A la naturaleza corresponde el genio, al hábito la repetición de los actos y la memoria y al arte un cierto saber intelectual [10].

Hugo se limita aquí a repetir la tradición grecorromana resumida por Isidoro: «Ipsa peritia dicendi in tribus rebus consistit: natura, ingenio; doctrina, scientia; usu, assiduitate. *Haec non solum in oratore sed in unoquoque artifice spectantur*» [La habilidad para hablar se basa en tres (condiciones): naturaleza, talento; formación teórica, ciencia; práctica, constancia. Estas se esperan no sólo en un buen orador, sino en todo artista] [11].

La Edad Media conoce la existencia y el significado del genio innato, por lo que no se preocupa por investigaciones y explicaciones psicológicas. «El genio —dice con acierto Hugo de San Víctor— es una fuerza de la naturaleza, innata en el alma y válida en sí misma. Surge de la naturaleza, pero puede desarrollarse mediante el ejercicio, fatigarse por un esfuerzo excesivo y atrofiarse por la inacción» [12].

Consultando las obras más técnicas, o las más burdas, anteriores al siglo X, todas dicen lo mismo. En poesía, el *Arte poética* de Horacio les revela la teoría democritiana de la inspiración: «Vale más el genio que el arte reflexivo» [13].

[9] *Et.* II, 384.
[10] *Et.* II, 385.
[11] *Et.* I, 105.
[12] *Et.* II, 385.
[13] *Et.* I, 225.

Los autores no se deciden por esta doctrina contraria a la inteligencia; tampoco recuperan la teoría extrema de Victorino, según el cual el genio no es nada y la técnica es todo: «Quae si deest ars, natura... numquam prodesse potest» [si falta la técnica, el talento natural... no sirve para nada] [14]. La tesis carolingia es sintética: para hacer un gran poeta hacen falta genio y arte: «res una sine altera non potest esse, ideo altera poscit opus alterius» [no puede existir una sin la otra, por eso una exige el trabajo de la otra] [15]. El genio sin el arte sólo será naturaleza bruta, en cambio, la razón es fuente de innumerables medios: ¿es un pedazo de hierro bruto superior a los variados utensilios que el arte extrae de la naturaleza? [16].

En los talleres de pintura, de orfebrería y de mosaico se enseña la misma doctrina. «La razón por la que los romanos nos aventajan es la fuerza y el esplendor del genio. Gracias al genio, es decir, a una enorme potencia natural de su espíritu, descubrieron las artes que nos han transmitido» [17]. En música también se atribuyó al genio de Pitágoras no la creación pero sí el descubrimiento de las leyes de la armonía [18].

Obviamente es el genio el que soporta la influencia de esa fuerza misteriosa que llamamos inspiración. Parece que la Edad Media, al preferir la razón manifiesta a los impulsos irracionales, no le prestó gran atención. Señalaremos, sin embargo, que en ocasiones atribuye el carácter genial y engañoso de la poesía antigua a la inspiración de fuerzas diabólicas (y no demoniacas): «Poetae spiritu inmundo instincti sunt... inmundis spiritibus inspirati scribunt poetriam» [A los poetas les estimula un espíritu impuro... escriben poesía inspirados por espíritus impuros] [19]. El artista cristiano se encuentra, por el contrario, bajo la influencia del Espíritu Santo; sin su inspiración no es posible hacer nada bello: «absque ejus instinctu nihil hujusmodi quemquam posse molliri» [que

[14] Cf. *supra*, p. 49.
[15] *Et.* I, 225, 226.
[16] *Et.* I, 225.
[17] *Et.* I, 304.
[18] Cf. *supra*, p. 169.
[19] *Et.* II, 165.

sin su inspiración nadie puede hacer nada así]. El arte es, por tanto, la plenitud de los siete dones: «quicquid discere, intelligere vel excogitare posis artium septiformis Spiritus gratiam tibi ministrare, tibi pandam» [Te manifestaré que la gracia del Espíritu te proporciona lo que de las artes puedes aprender, comprender o inventar] [20].

Si se desea tener una idea más o menos exacta de lo que la Edad Media incluía en el concepto «arte», no debe uno limitarse a conciliar el arte con la ciencia, como si el artista fuera una especie de sabio y el oficio un conjunto de reglas abstractas cuyo conocimiento teórico bastara para hacer un creador. La realidad, de la que los autores medievales son perfectamente conscientes, es mucho más matizada: no es posible comprenderla sin una disposición natural, sin incitaciones e impulsos preconscientes del genio —«vis naturaliter animis insita»—, en ocasiones, sin tener la impresión de fuerzas buenas o malas que nos exceden, sin las necesidades y los deseos de lo necesario, de lo confortable, del lujo y del placer, sin los conocimientos habituales y experimentales adquiridos y vividos en la práctica.

Lo que queda claro es que lo fundamental en la técnica o en el arte es el saber hacer siguiendo las reglas ya experimentadas. El criterio general que servirá en todas las artes para distinguir lo artístico de lo que no lo es será el *opus subtiliter factum,* es decir, la obra bella, realizada con maestría, aplicando un saber general a un caso concreto.

Comprobamos así que, en lugar de incidir excesivamente en las analogías del arte y la ciencia, ante todo hay que subrayar sus diferencias. Según Santo Tomás, es evidente que la razón primera y original de las artes es la de transformar la materia sensible. Dicha transformación supone una intervención corporal. Por ello, las artes fundamentales, las artes en su más estricto sentido, son las artes serviles u oficios. Si más adelante se habla de artes liberales es porque éstas, en cierto modo, se asemejan a las técnicas materiales «per quandam similitudinem dicuntur artes liberales ad differentiam servi-

[20] *Et.* II, 416.

lium» [por una cierta similitud se llaman artes liberales a diferencia de las serviles] [21]. Incluso las artes liberales difieren de las ciencias que llevan el mismo nombre. La ciencia geométrica estudia las leyes inmutables del espacio con el fin de saber, el arte del geómetra consiste en saber cómo aplicar esta ciencia abstracta a un caso concreto de medición a fin de obtener un resultado práctico. Y la misma diferencia existe entre el conocimiento teórico de la dialéctica y el arte de razonar bien, entre la ciencia abstracta y profesoral de la literatura y la facultad de componer hermosos discursos [22].

Y, por supuesto, ya que Santo Tomás es aristotélico en bastante mayor medida que otros escolásticos, que, como él, estudiaron la *Etica a Nicómaco,* «traducirá» la definición tradicional del arte en términos peripatéticos. En arte se trata de realizar obras. La obra supone un fin. No se llega a un fin sin la acertada utilización de ciertos medios. «El arte no es sino la concepción y la creación, mediante la razón, de un determinado orden gracias al cual la actividad poética, siguiendo unos medios determinados, conduce a la realización de un fin» [23].

Esta definición debe, obviamente, entenderse en un marco más amplio, un marco a la vez metafísico y psicológico.

[21] *Et.* III, 335, 336.
[22] *Ib.*, 336.
[23] *Ib.*, 317.

2

Metafísica y psicología del arte

La metafísica del arte es netamente neoplatónica; cristianiza y personaliza la doctrina de Plotino. Pese a que subyace a lo largo de toda la Edad Media y que aparece claramente en los escritos de Boecio y de Erígena, la primera vez que se presenta con amplitud es en el siglo XII, en la Escuela de Chartres.

El artista crea a imagen de Dios. Dios es potencia, sabiduría, amor. Es espíritu y, consecuentemente, creador del orden. Como es todopoderoso, crea el orden universal; como sabio, hace que resplandezca y resuene como una magnífica armonía; como bueno, da a cada elemento aquello que necesita para realizar su fin, colaborando al fin del Todo.

Hugo de San Víctor ya había señalado que el orden como expresión de la Sabiduría no coincide con el orden como manifestación de Bondad: en otros términos, una armonía objetiva no implica necesariamente la obtención de un fin práctico. Esta idea reaparece en el siglo XII con Alejandro de Hales y Alberto Magno: el orden aparece simultáneamente como bello y como bueno. Si, en consecuencia, la actividad humana imita la operación divina, la obra del hombre también presentará un doble aspecto, y el arte, que de ella surge, aparecerá bajo dos formas: creará la armonía en la diversidad y, asimismo, el orden como adaptación de los múltiples medios a un fin práctico. En su primer sentido, el arte crea la variedad partiendo de la unidad, en el segundo, realiza la unidad a partir de la multiplicidad: «Ars ut regula operantis ad unum terminum (non est) ars ad distinctionem et harmo-

niam differentium», dice Alejandro de Hales [El arte como regla del que trabaja en un fin único (no es) el arte del que trabaja en la diversidad y la armonía de lo diferente][24]. Por desgracia, la tesis no fue desarrollada. Podríamos preguntarnos si fue comprendida.

En cualquier caso, todos los autores coinciden en que Dios crea el Universo representándoselo en el intelecto. El universo es múltiple, Dios es uno: lo que en el mundo es innumerable, indefinidamente variado y variable, se funde en la unidad, simplicidad e imperturbalidad de Dios. El arte de Dios radica precisamente en esta intuición absolutamente indivisible de su propia belleza, lo mismo que ésta se ve indefinidamente imitable por las formas bellas limitadas. La unidad en la multiplicidad constituye uno de los aspectos de la belleza en Dios; según Buenaventura, arte y belleza se identifican en él[25].

Las formas individuales en las que la Belleza puede reflejarse indefinidamente cumplen unas leyes específicas; en la simplicidad de Dios, a cada una de estas leyes corresponde una idea indisolublemente armonizada a todas las otras ideas. Supongamos que en vez de elevarnos trabajosamente de la comparación de una serie limitada de obras de arte a la noción del estilo creador de un artista, pudiéramos tener la intuición concreta de su poder creador convertido en diáfano para él mismo: es evidente que nuestra visión del *arte*, único pero incomparablemente fecundo, produciría más deleite que la contemplación sucesiva de los *artificiata*, es decir, de obras limitadas en su número e imperfectas en su materialización[26].

Consideramos al propio artista. Trabaja a imagen de Dios. Como Dios, se hace una representación de la forma a realizar. Esta representación, aunque perfectamente determinada, es intelectual en Dios y solamente imaginación de contornos fluidos en el hombre. Como todo el universo se absorbe en la simplicidad del Arte divino, podemos decir que

[24] *Et.* III, 115, 116.
[25] *Et.* III, 215, 216.
[26] *Et.* III, 211, 212,

el arte del hombre sintetiza, superándolas, todas las obras que tiene capacidad de concebir. Pero, en tanto que Dios lo obtiene todo de su superabundancia y crea gratuitamente por lujo de la belleza, el hombre, originariamente, todo lo concibe y produce bajo la presión de la necesidad.

Es una doctrina constante en la Edad Media: «Toda la actividad humana —dice Hugo de San Víctor— está dominada por el mismo y único fin: «ut defectuum temperetur necessitas» [27]. El hombre solamente trabaja por necesidad: «Homo propter indigentiam operatur», dice Guillermo de Conches; para protegerse del frío inventa el arte de la indumentaria, para protegerse contra el clima concibe la arquitectura, por necesidad social crea el arte oratoria, la poesía y el canto [28]. En nada cambiará este principio, aunque la multiplicación o agudización de las necesidades se explique teológicamente por el pecado original. Poco importa también la división de necesidades que encontramos tanto en Grosseteste [29] como en Hugo [30]. Aún más notable es el complemento que los autores añaden a la doctrina a partir del siglo XIII. El aspecto fundamental del arte es, sin lugar a dudas, su utilidad, aunque no debemos olvidar que ésta se va determinando a lo largo de la historia de la civilización. Se identifica en un principio con lo necesario, abarca después lo confortable extendiéndose a continuación hasta lo conveniente para abrazar por último el lujo y el puro placer [31]. Tampoco debe sorprendernos que Gundisalvo, ya en el siglo XII, atribuya al arte un triple origen: si bien el arte responde al deseo, el deseo no es tan sólo de lo necesario, sino de todo aquello que satisface la voluptuosidad y la curiosidad [32].

Dios concibe el ideal del mundo por pura espontaneidad espiritual y por un desbordante lujo, las ideas artísticas del hombre, que nacen dominadas por el deseo, están sugeridas

[27] *Et.* II, 381.
[28] *Et.* II, 267.
[29] *Et.* III, 149.
[30] *Et.* II, 381.
[31] *Et.* II, 382.
[32] *Et.* II, 390.

por su naturaleza. En esto participa el gran principio de la imitación. El siglo XII está siempre presente en los chartrianos y en Hugo de San Víctor, en los traductores y en las crónicas. «Opus artificis est imitantis naturam» [Es obra del artista que imita la naturaleza] [33]. El hombre imita la naturaleza en todo lo que hace: «in omnibus quae agit, naturam imitatur». Cuando hace un vestido, «dispone» la forma conforme a la estructura de los miembros [34]. El primer escultor imitó la forma humana [35], el primer pintor —dice Isidoro a imitación de Plinio—, dibujó el contorno de las manos o de las sombras [36]. Según Alano de Lille, incluso el poeta describe los personajes humanos al estilo en que los dibuja el pintor [37].

Pero la imitación es algo más que una mera copia material, es también una transposición y una prolongación de la actividad de la naturaleza. El hombre observa cuáles son las leyes que permiten a la naturaleza alcanzar ciertos resultados y, siguiendo estas leyes, se esfuerza mediante su trabajo en obtener resultados análogos. Por ejemplo, el arte culinario, que hace cocer los alimentos en el fuego, imita la actividad del estómago que los somete a la acción de la sequedad y la humedad internas. Del mismo modo, el primer arquitecto descubrió contemplando una montaña cómo se desaguaba, mientras el agua permanecía estancada en los terrenos llanos y pudría la madera, y así creó el techo inclinado [38]. El primer fabricante de ropa observó cómo la naturaleza defendía a los seres contra los peligros externos: a la médula del árbol con la madera y a la madera con la corteza, al pez con las escamas y al pájaro con las plumas [39]. Antes de cortar el vestido o de forjar la armadura siguiendo la forma del cuerpo

[33] *Et.* II, 266, 267.
[34] *Et.* II, 267.
[35] *Et.* II, 382.
[36] *Et.* I, p. 93.
[37] *Et.* II, 298. Cf. *Et.* I, 325 (poeta imitator morum) [poeta imitador de costumbres].
[38] *Et.* II, 267 y 382.
[39] *Et.* II, 382.

o imitando una *figura,* reprodujo en su orden de movimientos el mecanismo de la naturaleza [40].

Partiendo de la consideración de la naturaleza el hombre elabora la idea de lo que desea realizar mediante el arte. La obra exterior debe corresponder a la idea concebida: ésta es la fuerza organizadora del cuerpo artístico realizado en la materia. En la creación divina el ser, al menos por su fuerza específica, responde en principio al pensamiento de Dios; en la fabricación humana, la concepción de lo que se desea ejecutar no va instántaneamente acompañada de su realización. La idea tiene, por tanto, un carácter temporal de previsión, es diferente de la producción: «ars est prospiciens» [arte es previsión] [41]. Tampoco es todopoderosa en el espacio, puesto que choca con la enorme resistencia de la materia externa y con la debilidad del cuerpo humano. No sabría cómo llevar a cabo lo que quiere y, como veremos en seguida, es la Edad Media la que paga todas las consecuencias.

Al modelo *(exemplar)* que el artista construye en su imaginación, no responde necesariamente la obra sensible, que no es otra cosa que un reflejo del *ideal-imagen* [42]. Nos encontramos ante un nuevo aspecto de la imitación. La obra material no copia necesariamente y con fidelidad la forma visible —el techo no reproduce la pendiente de una montaña—, pero expresa inevitablemente la representación de lo que el artista crea en su alma. *Es ese modelo espiritual el que la forma imita antes que nada:* «Forma est exemplar ad quod respicit artifex ut ad ejus imitationem et similitudinem formet suum artificium» [La forma es el modelo en el que piensa el artista para, a imitación y semejanza de él, crear su obra] [43].

De lo que se trata es de saber si el artista, en la concepción de su «obra representada» se inspira en la ley inteligible e ideal de las cosas o, por el contrario, en su realidad individual y sensible. Para Grosseteste está fuera de duda: podemos considerar la naturaleza de las cosas bajo la clara, total y

[40] *Et.* III, 317.
[41] *Et.* III, 115.
[42] *Et.* III, 207, 211.
[43] Grosseteste, III, 152.

noble luz de su estructura ideal —y en tal caso el *ejemplar* del artista se modela sobre el *ejemplar* de Dios—, o podemos detenernos en la percepción de las cosas al amparo de la materia —entonces, a la *imagen* que tiembla en la creación corresponde una *imagen* pasiva en la memoria reproductiva.

Es más o menos lo mismo que dice San Buenaventura al insistir en el carácter estético de las obras de arte, *artificiata.* También para él, el «modelo» que vive espiritualmente en la imaginación creadora es con mucho superior a la «imagen», que es tan sólo una sombra de la cosa material en la memoria sensible. El modelo, *«exemplar»*, se define en la idea-fuerza que expresa el poder creador: «ars ut exemplar se tenet ex parte producentis» [el arte, en cuanto modelo, refleja parcialmente al que lo crea], la imagen, *«imago per modum passivi»*, es simplemente la representación experimentada por la acción de la realidad sensible. En todo caso, se trata de saber si el artista, cuando concibe la idea de la obra, se eleva hasta el ideal suprasensible o se rebaja a la configuración material [44].

Según San Buenaventura, se puede conjeturar que el artista quiere alcanzar con sus obras belleza, utilidad y permanencia: «Omnis enim artifex intendit producere opus pulchrum et utile et stabile et tunc est carum et acceptabile cum habet istas tres conditiones» [Así pues, todo artista tiende a crear una obra hermosa, útil y duradera, y cuando posee estas tres condiciones es querida y aceptada] [45]. Como sabemos, la Edad Media sentía, como las otras grandes épocas, la nostalgia de «monumentum aere perennius» y, como los otros, sus poetas prometían la inmortalidad a las mujeres a las que celebraban [46]. La «constantia» de toda forma bella es la respuesta a lo «stabile» de la obra artística [47]. Podemos reconocer la fórmula *pulchrum et utile:* se trata del *prodesse et delectare* al que volveremos más adelante.

El arte tiende a lo útil, a lo bello, a lo eterno, pero, por desgracia, nos encontramos lejos de la verdad. Ya lo hemos dicho, el arte en sí tiende a la permanencia: «omnia quae ex

[44] *Et.* III, 210, 211.
[45] *Et.* III, 209, n. 1.
[46] *Et.* I, 207.
[47] Cf. *supra,* p. 127.

natura atque arte descendunt, constantia sunt» [todo lo que procede de la naturaleza y el arte es permanente], decía Boecio [48]. Pero es evidente que, de hecho, sólo perduran los elementos físicos de los monumentos, de las estatuas y de las pinturas. «La obra del hombre pasa... acaba quebrándose como una vasija de barro» [49]. Este pensamiento resume toda la melancolía de la Edad Media.

En lo que respecta a la belleza, ninguna obra de arte es comparable a la naturaleza. Toda obra es expresión de la idea que la concibió. La sabiduría del artista se mide por la armonía interna de lo que crea: «in simulacri compositione et dispositione potest perpendi quanta et qualis sit sapientia» [en la composición y disposición de la imagen puede apreciarse la calidad y la grandeza de la sabiduría] [50]. El mundo es magnífico, «simulacrum honestum et decorum» [una representación honesta y bella] [51], porque demuestra una sabiduría perfecta, eterna e inmutable que procede de su sustancia espiritual. El genio humano nace y muere, se nutre de tradiciones conocidas y de experiencias externas, es cambiante e imperfecto, ¿cómo podría su obra expresar mayor sabiduría y más exquisita armonía que la forma del ser natural?

San Buenaventura se pregunta: puesto que la intención subjetiva del artista participa de la vanidad universal, ¿cuáles son los móviles que inspiran al artista humano? En primer lugar, la gloria: «ut per illud aliquid operetur et lucretur, ut in illo delectur» [de manera que con ella trabajo y se enriquece, y en ella se deleita] [52]. Pero ¿qué gloria es esa que tantos artistas buscan en la Edad Media, lo mismo que sus sucesores del Renacimiento? [53]. El artista práctico quiere obtener éxito y provecho e influir en su entorno; los señores y reyes serían conscientes de ello en esos siglos de fe. El esteta crea por placer y ahí es donde interviene toda la moral...

De todo ello se desprende que el artista es humano,

[48] *Et.* II, 267.
[49] Cf. *supra*, p. 165 (*Et.* II, 268).
[50] *Et.* II, 268.
[51] *Et.* II, 269, n. 1.
[52] *Et.* III, 209, n. 2.
[53] *Et.* II, cap. VIII, § 3.

demasiado humano. No es Dios. No sabría extraer sustancias nuevas de nada, únicamente hace nuevos arreglos de cosas preexistentes [54]. El artista no produce ni las piedras ni el mármol. «Disponiendo» las primeras construye una casa; arrancándole trozos, talla una estatua, dice San Buenaventura [55]. La forma que saca la naturaleza de la materia primera y amorfa es sustancial, la que el artista crea partiendo de cosas ya formadas y, consecuentemente, dotadas de belleza natural, es accesoria [56]. Es natural que una estatuilla de madera arda como una vulgar tea, es accidental que la madera sea tallada en estatua y gracias a ello influya en la conciencia [57]. El arte no llega al principio de las cosas, solamente las utiliza. No consigue procrear la vida, como la naturaleza. Sin embargo, si el artista pudiera, haría obras que le amarían y reconocerían como padre [58]: «Moisés hablando con Miguel Angel».

Aunque en ocasiones hayamos citado a los autores del siglo XIII, la doctrina a la que acabamos de referirnos ya estaba plenamente elaborada en el siglo precedente. Los comentarios sobre Aristóteles precisan de algunas nociones y, fundamentalmente, permiten algunas nuevas observaciones sobre la psicología del arte. A este respecto, la lectura de Santo Tomás de Aquino resulta sugerente. Parece partir del principio de que el arte es un conocimiento creador. El fin del artista no será el crear una bella obra, sino realizarla en la materia: «Finis aedificationis est aedificium constructum» [El fin de la edificación es el edificio construido] [59]. La perfección de la obra y del arte del que emana se medirá por las cualidades utilitarias, la belleza y la duración del monumento [60]: «Bonum artis consistit in eo quod ipsum opus in se bonum est» [La perfección del arte consiste en que la obra es buena

[54] *Et.* III, 212 y 317.
[55] *Et.* III, 212.
[56] *Et.* III, 318.
[57] *Ib.*
[58] Buenaventura, *Et.* III, 208.
[59] *Et.* III, 326, n. 1.
[60] Cf. *supra*, p. 182.

en sí misma][61]. Así pues, hay que juzgar por la calidad del arte del artista y no por sus intenciones poéticas —y, desde luego, no por sus intenciones morales o humanas—, sino por las cualidades objetivas de la obra que efectúe: «Bonum artis consideratur non in ipso artifice sed magis in ipso arificiato» [La perfección del arte no se juzga por el artista, sino por la propia obra][62].

De lo que se deduce que un buen cuchillo es un cuchillo que corta bien y no un cuchillo fabricado por un cuchillero virtuoso. Al hacer el elogio de un artista se debe examinar su obra *(quale sit opus quod facit)* y no cuál es su intencionalidad *(qua voluntate opus facit)*[63]. Pero se debe tener en cuanta otra cosa: puesto que en último término la perfección del arte deriva de la perfección de la obra realizada, habrá que admitir que, en el plano de la conciencia artística, la perfección del genio se evalúa por la perfección del ideal, del plan y del modelo pensados. Cuanto más coincide la representación con la forma de realización, más perfecta es el arte: «Forma artis in mente aedificatoris est forma domus aedificatae principaliter» [La forma artística que el constructor tiene en su mente es la forma de la casa edificada][64].

El conocimiento artístico está esencialmente vinculado al sentido de lo concreto y de lo particular. Concluye con la representación de una impresión netamente determinada en el mundo de la experiencia. Se fundamenta en determinados principios generales de los que existe un conocimiento científico: hay reglas en las que todo pintor debe inspirarse. Pero, considerándolo bien, las reglas de la producción concreta son más empíricas que abstractas y científicas. La experiencia tiene mayor importancia que la demostración y esto se hace aún más evidente cuando no se trata de aprender *in abstracto* el funcionamiento de un oficio, sino de aplicar las directrices generales a un determinado caso de producción. En semejantes circunstancias, el buen pintor «sabe» o «ve» cómo debe plasmar su oficio general[65]. Se trata de un juicio intuitivo

[61] III, 326.
[62] *Ib.*, 327.
[63] *Ib.*, 327, n. 2.
[64] *Ib.*, 326.
[65] *Et.* III, 325.

completamente distinto al del sabio. Toda la conciencia del artista está orientada al hacer y la del sabio al saber. El sabio opera con el concepto, el artista con representaciones concretas. La ciencia del primero llega a certezas concretas y demostrables racionalmente, el saber hacer del segundo es el resultado de la opinión personal y de la experiencia técnica [66]. Antes de la creación, el técnico no puede jamás predecir con certeza lo que en realidad hará con una hipótesis, ya que el caso presupuesto puede presentarse de modo distinto a como había previsto [67].

El artista no puede gozar plenamente del arte, es decir, del conocimiento técnico o de su capacidad creadora: no encuentra verdadera satisfacción más que en la obra acabada, pues solamente cuando la obra ha sido un éxito puede verificar el acierto y la fuerza de su arte.

En esto difiere de Dios: estrictamente hablando, el Creador no se regocija con su obra, se da por satisfecho disfrutando de su arte, pues dirigir el mundo nada añade a su potencia, creadora de belleza. El goce del artista incluye indudablemente cierta satisfacción de sí mismo, pero el artista no solamente disfruta por aquello que cree *poder;* no se siente completamente feliz más que con lo que *hace:* «Ars non enim solummodo complacet sibi qui est causa operis, sed artifex creatus complacet sibi in opere suo» [Pues no le complace sólo su arte el artista, que es la causa de la obra, sino que el artista creado se complace con su obra] [68]. La facultad creadora del escultor es una «previsión» de formas posibles —«ars est prospiciens»— [69], en tanto que la potencia creadora de Dios ejecuta cuando quiere y como quiere, mediante una simple operación de la visión. El arte es uno, las obras múltiples: el genio no aumenta a medida que se multiplican sus creaciones; sin embargo, a través de éstas, aprende a conocerse y nosotros a descubrirlo [70].

[66] *Ib.*
[67] *Ib.*, 328.
[68] *Ib.*, 116.
[69] *Ib.*, 115.
[70] *Ib.*, 116.

Queda aún por subrayar la diferencia radical entre el artista y el profano. Según Plinio, los Antiguos sabían que el placer artístico supremo es una cuestión de experiencia técnica y no de pura contemplación: «de pictore, sculptore, fictore nisi artifex judicare non potest» [Sobre el pintor, el escultor, el artesano, solamente puede juzgar el artista][71]. Razón por la que el verdadero crítico, decía Quintiliano, no juzga de acuerdo con su propio placer, sino según los criterios objetivos de las reglas: «docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem» [los críticos entienden las reglas del arte; los profanos, el placer][72]. La conciencia artística, dice Hales, está orientada hacia la creación y la del que contempla, sólo hacia la percepción: «Ista ad executionem operis, illa ad contemplationem» [Esta a la ejecución de la obra; aquélla a la contemplación][73]. La primera es la conciencia de una potencia real sobre la que se decidirá si llegará a expresarse y en qué formas deseará manifestarse: «Artifex habet scientiam ad domum faciendam antequam fiat» [El artista tiene conocimientos para hacer la casa antes de que se haga]. La conciencia puramente estética sirve para apreciar la visión de obras en las que no ha intervenido: «Qui factas domos considerat, scientiam habet a domibus» [Quien observa las casas hechas adquiere el conocimiento a partir de las casas][74]. Distinción que los escolásticos repiten incesantemente: el conocimiento de Dios es comparable al del artista, aunque de otra naturaleza que el del hombre, que evoca la visión del contemplador: «Scientia Dei se habet ad creata sicut scientia artificis ad artificiata..., dependent enim ab intellectu divino res naturales sicut ab intellectu humano res artificiales» [El saber de Dios se manifiesta respecto a las cosas creadas como el saber del artista se manifiesta respecto a las obras..., pues las cosas naturales derivan de la inteligencia divina como las cosas artificiales derivan de la inteligencia humana][75].

[71] *Ep.* I, 10.
[72] *Inst.* IX, 4.
[73] *Et.* III, 116.
[74] *Ib.*, 116.
[75] *Ib.*, 316.

3

La cristianización de la filosofía del arte: el contenido

La Edad Media toma de la antigüedad una serie de consideraciones sobre el arte, trasladándolas a un marco enteramente nuevo. Eleva el arte a alturas hasta entonces insospechadas, atribuyendo a Dios lo que Platón sólo había dicho del Demiurgo. Se diviniza el arte humano y, gracias a esta divinización, los humanistas y la ciencia lo defienden contra los ataques de sus detractores.

El arte —dicen en la época carolingia— no es una invención producto de la subjetividad del orgullo humano. En efecto, las leyes del arte están inscritas en la naturaleza. Quien mira las cosas ingenuamente —la ingenuidad y el genio están emparentados— extrae sus leyes de la esencia de los seres. Yendo aún más lejos: las leyes de la naturaleza corresponden a las ideas divinas; el hombre, por tanto, ha descubierto las leyes de cada arte en relación con esos ideales eternos que se reflejan en la estructura de las cosas.

En las artes existen cosas inventadas por el hombre y otras que ha instituido la Sabiduría eterna. Según Haraban Maur, las convenciones humanas son las que establecen el valor de la moneda o el sentido de las palabras: la literatura será entonces un arte «humano» [76]. Lo mismo sucede —en opinión de Escoto Erígena— con la arquitectura [77]. En cambio, las leyes fundamentales de la música (o de la justa

[76] *Et.* I, 197, n. 2.
[77] *Et.* I, 240.

proporción en cuanto tal) existen en la estructura misma de los números. A todos los carolingios les complace decirlo. «La armonía, se la considere en sí misma, se ejecute en figuras plásticas, en melodías sonoras o en cualquier tipo de movimientos, obedece a reglas inmutables que el hombre no ha establecido arbitrariamente, sino que ha descubierto por su talento en el orden objetivo. Esta es la razón por la cual nunca se podrá decir que las armonías fundamentales que rigen toda música han sido inventadas por el genio humano, pues fueron "reveladas" a algunos hombres de talento, por ejemplo a Pitágoras, en su estructura preexistente» [78].

Este texto hace llegar a conclusión de que, incluso en la arquitectura, que el hombre inventa acuciado por la necesidad y de la que se han descubierto leyes gracias a la observación y la reflexión [79], existen principios de armonía y de belleza que se imponen al hombre por sí mismos. Postulado que es igualmente válido —según críticos literarios como Remigio de Auxerre— para la retórica y la poesía que Haraban Maur parece considerar puramente humanas. Por necesidades sociales, las lenguas son, en gran medida, el resultado de convenciones, si bien es cierto que, por otra parte, sus obras artísticas responden a normas inmutables [80].

Pero veámoslo desde la perspectiva de la metafísica platónica que sigue ostentando la supremacía durante la alta Edad Media. La Forma ideal del hombre habita en Dios desde toda la eternidad. Esta Forma está en una relación objetiva e inteligible con los Números y las Proporciones que, de derecho, debe conocer: está idealmente dotada de la ciencia y del arte en cuanto tales. En términos más concretos, el Hombre ideal tiene que ser necesariamente, al mismo tiempo, un Músico ideal, un Poeta ideal o un Orador ideal, es decir, que posee en él, a causa de sus relaciones con Dios y con la Armonía que habita en él, todos los principios eternos de la

[78] *Et.* I, 314.
[79] Cf. *supra*, p. 180.
[80] *Et.* I, 241.

belleza a realizar en los sonidos, las figuras, los discursos y los poemas [81].

Al participar de la Humanidad, todo hombre participa por naturaleza de la ciencia y del arte de las proporciones musicales, poéticas y verbales: «Inde conficitur ut omnes homines habeant naturaliter artes» [De lo que se concluye que todos los hombres poseen artes por naturaleza]. Todo hombre es músico, arquitecto o poeta en potencia y virtualmente sensible a la belleza de las distintas artes. Pero únicamente los genios están capacitados para despertar a la conciencia de esta participación y descubrir en la profundidad de su espíritu —dice Remigio de Auxerre—, antes que en las formas pasajeras del mundo externo —como creían los aristotélicos—, los principios fundamentales de las artes: «Rhetorica non advenit homini nisi ab ipso, id est de profunditate ipsius memoriae» [La retórica no le viene al hombre sino de sí mismo, es decir, de la profundidad de su propia memoria] [82].

Cuando el artista toma conciencia de su poder creador descubre en sí mismo las leyes objetivas de la música, de la poesía, de la arquitectura, etc. Ahora se trata de saber cuáles fueron las circunstancias históricas en las que la humanidad despertó, de hecho, al arte. Los autores de la Edad Media consideran imposible que las civilizaciones paganas precedieran en el descubrimiento de la belleza divina al Pueblo elegido, e igualmente imposible que el arte de los Antiguos superara al de Israel. Si las artes se justifican metafísicamente en la civilización cristiana, también lo hacen por la historia: en este aspecto, la *autoridad* de las Sagradas Escrituras confirma la *razón* de la antiguedad.

Casiodoro inaugura el nuevo método en su *Aritmética:* No son los pitagóricos los únicos en haber afirmado que «el número dispone todas las cosas en un orden evidente que es bella armonía», pues la Sagrada Escritura está diciendo lo mismo cuando alaba a Dios: «omnia Deum in mensura, numero et pondere disposuisse» [que Dios ha establecido

[81] *Et.* I, 242.
[82] *Ib.*

todas las cosas en medida, número y peso] [83]. Beda llega más lejos en la teoría literaria, que inventaron y aplicaron los autores sagrados mucho tiempo antes de que lo hicieran los profanos. «La Biblia supera lo que pudieran escribir griegos y latinos, en autoridad religiosa, en utilidad moral y asimismo en antigüedad y en belleza literaria» [84].

Insistiremos en esta afirmación categórica: el humanismo medieval, carolingio o característico del siglo XII o del XIII, es, de hecho y de derecho, más bíblico que clásico, aunque asimile por igual los tesoros de la antigüedad y los de la Revelación. Desde esta perspectiva interpreta la teoría de los géneros literarios. Los primeros cantos heroicos no los compusieron Homero o Ferécides, contemporáneos de Saúl, sino Moisés al entonar su canto de triunfo después de la travesía del Mar Rojo. David alabó a Dios antes que Timoteo. Salomón compuso el *Cantar* antes que los griegos hiciesen sus primeros epitalamios. Jeremías hizo oír sus *Lamentaciones* antes que Simónidas profiriera sus quejas. Si el género dramático, en el que los personajes hablan sin la mediación del poeta, tuvo su representación pagana en la *Bucólicas* de Virgilio, para «nuestros» autores la tuvo mucho tiempo antes en el *Cantar de los Cantares*. Frente a las *Geórgicas* —que representan el género narrativo—, los *Proverbios*, el *Eclesiastés* y los *Salmos*. En las epopeyas de Homero y Virgilio aparece el género mixto, en el que hablan por turno el poeta y sus personajes ficticios: tiempo atrás ya existió en el poema de Job. Respecto a los tropos o las figuras no hay necesidad de buscar ejemplos entre los profanos, porque los encontraremos igualmente sugestivos, antiguos y variados en la literatura sagrada [86].

Ahora bien, lo dicho acerca de la literatura se refiere también a las otras artes. Nos lo dice Isidoro, el gran maestro de la Edad Media: la escritura la inventó Israel y no los fenicios, así, los primeros poetas fueron judíos. Fue Tubal,

[83] *Et.* I, 41.
[84] *Et.* I, 157.
[85] *Et.* I, 95.
[86] *Et.* I, 157.

en los primeros tiempos del mundo, y no Apolo, quien fabricó la primera cítara y compuso la primera melodía instrumental. Mucho tiempo antes que Atlas, Abraham contempló las estrellas y creó la astronomía. Lo mismo sucede con todas las artes [87].

Por ello, no debe sorprendernos que el propio Dios, en la Sagrada Escritura, dé la razón a los que defienden las artes frente a aquellos que las denigran. Remitámonos al ejemplo de la música: todos los músicos repiten la tesis de Casidoro. Pitágoras dice que todo es número, la *Sabiduría* afirma que todo fue creado dentro de la medida, el número y el peso [88]. Los Antiguos afirman que la música se encuentra en todas las cosas, pero también el Salmista invita a «todo lo que es» a alabar a Dios con un canto perpetuo. Los pitagóricos hablan de la armonía de las esferas, pero Dios pregunta a Job quién podría acallar el concierto de los cielos [89]. Los filósofos pasan de la música cósmica a la música humana enseñando que el hombre es un microcosmos, Dios lo confirma al ordenar que se predique el Evangelio a «toda criatura». Puesto que se trata manifiestamente del hombre, el mismo Cristo le está considerando como la síntesis de toda la creación [90].

Imposible infravalorar la importancia histórica de tales afirmaciones. Son las que, desde un plano teológico, al vincular a partir del siglo IX la autoridad bíblica a la razón natural permitieron que los admiradores del arte triunfaran sobre los detractores de la creación artística y elevaron a los artistas a la dignidad de imitadores de Dios.

Pero la cristianización de la filosofía del arte se manifiesta de otras formas. Según la tradición antigua, el arte debe ser útil y agradable. Consideramos posible resumir en ese sencillo principio toda la crítica medieval del arte.

[87] *Et.* I, 95.
[88] *Et.* 308, 309.
[89] *Et.* I, 311.
[90] *Et.* I, 311.

Aparece inicialmente en la literatura. Después de Horacio, el poema ideal es tal y como parafrasea Marbod: «Fit dulcis et utilis idem» [El mismo resulta agradable y útil] [91]. Isidoro de Sevilla distingue, desde la época de los fundadores de la Edad Media, el contenido —*sententia veritatis*— y la forma —*compositio verborum*—. La obra es útil por su contenido verídico y agrada por su forma armoniosa. Obviamente, hay que preferir la verdad del contenido al encanto de la forma: «non verba sed veritas amanda» [no deben amarse las palabras sin la verdad] [92]. Es propio de las almas buenas: «Bonorum ingeniorum in verbis verum amare, non verba» [Es propio de las almas buenas amar la verdad, no las palabras] [93].

Pero no vayamos a pensar que la belleza y el placer son atributo exclusivo de la forma. Lo bello caracteriza igualmente, si no más, al contenido como a la expresión. Se manifiesta primeramente en el valor emocional y profundamente sentido de la sabiduría que el poeta plasma en su tema: «eloquia sapientia fulgent» [las expresiones brillan gracias a la sabiduría] [94]. Ahora bien, la «sententia» no es científica y abstracta, sino concreta y vívida. «A *sentiendo* enim sententia dicitur. Ex sententia dicunt qui veram sapientiam *gustu interni saporis* sentiunt, superbi autem de sola scientia dicunt» [pues se dice *sententia* por *sentiendo* (sintiendo). Hablan por su propia opinión quienes sienten o comprenden la verdadera sabiduría con el *deleite de la sensibilidad interna*, por el contrario los soberbios hablan únicamente a partir de la ciencia] [95]. ¿No insistirán las artes poéticas del siglo XII sobre el *fovus interior*?

Podemos encontrar la misma doctrina en Alcuino, en Haraban Maur y en Escoto Erígena. Alcuino, por ejemplo, opone la gracia de la expresión a la dignidad del sentido: «intelligentiae dignitatem et eloquii venustatem» [96]. Evidentemente, la dignidad es más importante que la gracia. Vale más

[91] *Et.* II, 151.
[92] *Et.* I, 107.
[93] *Et.* I, 233.
[94] *Et.* I, 107.
[95] *Et.* I, 106.
[96] *Et.* I, 220, 222, 275.

—dice Haraban Maur— un alma hermosa en un cuerpo deforme que un alma fea en un cuerpo bello. Por el principio del decoro estético, lo bello, como ya dice Isidoro, sólo debería manifestarse en una forma bella y lo falso en una forma repulsiva. Pero no es así. Lástima que estos poetas de la armonía pusieran su talento al servicio de una idea errónea. «Sicut cujus est pulchrum corpus et deformis est animus, magis est dolendus quam si deforme haberet corpus, ita qui eloquenter falsa dicunt, magis miserandi, quam si talia deformiter dicerent» [Así como aquel que posee un cuerpo hermoso y un alma fea debe lamentarse más que si tuviera un cuerpo deforme, así quienes, llenos de elocuencia, dicen cosas falsas, deben ser más dignos de compasión que si dijeran tales cosas sin gracia] [97].

De los textos de Isidoro y de Haraban se deduce que el placer tiene la misma relación con el contenido que con la forma: los goces que derivan de asimilar un contenido bello son superiores a los deleites más vanos de una hermosa expresión. Haraban exige, una vez más en nombre de la «decencia», que la forma verbal del discurso se someta a la autenticidad del pensamiento: las palabras no deben imponerse, conmover y agradar por sí mismas, se deben poner al servicio de la verdad: «idque verbis orator agat ut veritas pateat, placeat, moveat» [el orador con sus palabras debe procurar que la verdad se haga evidente, agrade y conmueva] [98]. Si es preciso elegir entre los placeres debemos, nuevamente, preferir, sin lugar a dudas, la belleza espiritual e íntima del contenido a las gracias superficiales de la forma.

En el siglo XII así nos lo recuerda Roberto de Melun. Aunque sus planteamientos son sumamente acertados, se atienen a lo tradicional: «La verdad del contenido no necesita de adornos ajenos para parecer bella o más bella de lo que es. Su sencilla belleza se impone por sí misma y se basta a sí misma. No sigamos el ejemplo de aquellos que se preocupan más de la apariencia que de la verdad, de aquellos que se

[97] *Ib.*, 235.
[98] *Ib.*, 235, n. 1.

esfuerzan mucho más en agradar que en ser útiles, de aquellos que prefieren alimentar su oído a nutrir su corazón»[99].

La misma actitud respecto a la música, en la que todo queda resumido en las tan a menudo citadas palabras de San Jerónimo. Cuando alguien canta lo que debe gustar es, ante todo, el sentido de lo que dice y no el timbre de su voz: «non vox canentis sed verba placeant» [deben gustar las palabras y no la voz del que canta]. Dios no se complace en el canto de artísticas voces, sino en la armonía de los corazones virtuosos: «Deus non vocis sed cordis auditor est» [Dios no escucha la voz, sino al corazón]. Se nos está diciendo de nuevo con absoluta claridad que el contenido de la música tiene sus propias cualidades estéticas. Si bien la oposición entre «delectare» y «prodesse» [«deleitar» y «ser útil»] no es del todo paralela a la de forma y contenido.

No hay que olvidar tal principio al citar textos relativos a las obras clásicas. Indudablemente nos encontramos una vez más ante la antigua fórmula[100], y la Edad Media celebra a porfía los monumentos a la par útiles y bellos: «satis pulchrum et aptum aedificium... multum decoris profectusque... plus continens pulchritudinis quam utilitatis... cameratum ad tutelam ignis et compositionem operis... ut hominis corpora sustentet, corda laetificet» [un edificio bastante bello y apropiado..., muy bello y útil..., que contiene más belleza que utilidad..., abovedado para protección del fuego y disposición armoniosa de la obra..., de manera que soportan los cuerpos de los hombres y alegran los corazones][101]. Una construcción hermosa produce el mismo placer a los ojos que al espíritu; las obras de arte deben contemplarse con los sentidos y con el espíritu: «opus oculis et animo advertat» [la obra atrae sobre sí la atención de los ojos y del espíritu][102].

En efecto, la pintura se dirige a la memoria, al intelecto y a las facultades del conocimiento mediante el sentido de las imágenes que pinta y al mismo tiempo agrada a los ojos con

[99] *Et.* II, 170, n. 1 y 171.
[100] *Et.* II, 80.
[101] *Et.* II, 80, 81, 87, 88.
[102] *Et.* II, 75.

la armonía de los colores y de las líneas: «ob memoriam rerum gestarum et venustatem parietum» [para recordar los grandes hechos y para embellecer las paredes] [103]. Pero, por última vez, no vayamos a imaginar que el único placer artístico sea el de la forma sensible. Los medievales consideran que el sabio encuentra mayores goces asimilando el contenido espiritual de las obras de arte. Su estética es, en consecuencia, una estética del contenido, de la utilidad y de la moralidad.

Las consecuencias de una concepción de estas características son enormes. Sean cuales fueren las formas que la historia ha registrado como verdaderamente realizadas, a los ojos de los «críticos» y de los teóricos de la Edad Media el arte tenía ante todo que justificarse por su carácter serio, es decir, por el valor intelectual, moral y religioso de los temas que había de materializar en formas proporcionadas. Pero no debemos olvidar que, de ser preciso elegir, en tanto que unos prefieren decididamente la materialización y el deleite de los contenidos antes que el simple juego formal y a partir del siglo XII, y sobre todo del XIII, los humanistas cada vez dan más preponderancia a las artes puramente funcionales, en todo momento, y en nombre del principio del «decorum», los autores subrayan la necesidad de introducir el contenido hermoso en una forma encantadora.

Lo que Haraban exige a la elocuencia, es decir, que exponga lo verdadero de modo conmovedor sirviéndose de los encantos de la expresión, es lo mismo que decía Casiodoro a propósito de la música. Su dignidad deriva, sin duda, de su valor catártico. Pero, ¡qué maravilla calmar las pasiones mediante exquisitos placeres! «Quod beatum genus curationis est: per dulcissimas voluptates expellit animi passiones» [Este es un feliz tipo de curación: disipa las pasiones del alma a través de los más dulces placeres] [104]. Nos sentimos autorizados a decir que, según los *Libros Carolinos*, el artista también enseña los grandes acontecimientos de la historia sagrada y

[103] *Et.* I, 274 y *passim.*
[104] *Et.* I, 67.

profana, a través de la belleza formal de las miniaturas, de las orfebrerías y de los marfiles, y de una manera que llena el alma de gozo [105].

Tales consideraciones no eran ajenas a la mentalidad antigua, pero la Edad Media las erigió en sistemas: a sus ojos el arte juega un papel útil: el de enseñar y moralizar. El moralismo compete básicamente a la música y el didactismo a las artes plásticas. La literatura sintetiza ambas funciones.

La música —no solamente la ciencia musical que se eleva de los sonidos sensibles a las proporciones matemáticas, sino también la música sonora que acaricia el oído con sus melodías *(aures modulatione praemulcet)*— es útil a la vez que sumamente agradable, dice Casiodoro: «gratissima nimis utilisque cognitio». Y agrega a las leyendas antiguas relativas a los efectos curativos de la música las edificantes historias de la Biblia. Pero Casiodoro no se detiene en generalidades, trata de trasladar la ética de los usos griegos al registro cristiano. «La usanza dórica (militar y valerosa, según Platón, firme y equilibrada en opinión de Aristóteles) inspira continencia y pudor. La frigia (que Platón encuentra bastante tranquila, en tanto que Aristóteles insiste en su excitación) anima al corazón a luchar contra el mal. La eolia calma las tempestades del alma y, tras la tormenta, hace disfrutar del reposo. La jastia [*] que los griegos encuentran vehemente, entusiasta y báquica, agudiza el intelecto y despierta aspiraciones al cielo: «caelestium bonorum appetentiam indulget» [despierta el deseo de los bienes celestiales] [106].

No debemos apresurarnos a decir que estas observaciones son de menor importancia y que la Edad Media traslada sin más lo que ha leído a propósito de las maneras griegas a lo eclesiástico. Lo que es necesario señalar es que la Edad Media era perfectamente consciente del valor expresivo y emotivo de la música y sabía tan bien, o tan poco científicamente como nosotros, que al carácter de cada melodía co-

[105] Véase, por ejemplo, Sugerio de Saint Denis. *Et.* II, p. 142 sv.
(*) Jonia (N. de la T., C. S.).
[106] *Et.* I, 67.

rresponde un tipo afectivo determinado. Recordemos en ese marco las interpretaciones de un Guy de Arezzo y de un Juan Cotton, cuyas deducciones derivan del principio: «diversitas troporum diversitati mentium coaptatur; (ergo) sciendum quod mores hominum per musicam cognoscuntur» [las diversas melodías se ajustan a los distintos espíritus; así pues, ha de saberse que los caracteres de los hombres se reconocen a través de la música] [107].

El efecto moralizante de la música (añadido a su efecto terapéutico, que señalan por influencia árabe, Adelardo de Bath y Roberto Grosseteste) depende de su carácter *conmovedor* y el efecto didáctico de las imágenes bellas es el resultado de su carácter prioritariamente *representativo*.

La pintura y la escultura se justifican por los conocimientos que prodigan a los iletrados. Por lo que, al decir de Alcuino, que representa la estética didáctica en su forma más exacerbada, deben atenerse estrictamente a la verdad. Deben representar los hechos, de la vida o de la historia, tal cual son, sean edificantes u horribles [108], acontecimientos profanos o sagrados [109]; lo que no pueden hacer es representar seres fabulosos que jamás han existido y no pueden existir.

Es posible e incluso probable que, ya que Eginhard parece haber redescubierto a Vitruvio [110], Alcuino se encuentre influido en este caso por el arquitecto clásico. Está absolutamente seguro de defender el cristianismo en toda su pureza [111]. Si la finalidad de la plástica es la de recordar lo que realmente ha sucedido y apartar a las almas de la mentira («ex mendacio ad veritatem recolendas animas») [112], la pintura, para evitar ser falaz, no debe representar el caos, la tierra y los ríos en formas humanas y fabulosas [113]. Aún más, para ayudar al guía o al catequista letrado habría que autentificar

[107] *Et.* II, 125, texto y n. 1.
[108] *Et.* I, 273.
[109] *Et.* I, 276.
[110] *Et.* I, 243.
[111] *Ib.*, 280.
[112] *Ib.*, 280, n. 4.
[113] *Et.* I, 281.

las imágenes en sus atributos tradicionales y en sus «títulos», pues si no la Santísima Virgen podría ser confundida con Venus. Bajo el «retrato» de San Pablo no habrá que poner «San Pablo», sino «Imagen de San Pablo», para que, en buena dialéctica, no se produzca la confusión entre un hombre real y una «pared cubierta de líneas y colores» que sugieren un hombre pintado. El sentimiento propio de la plástica es esencialmente el sentimiento de la representación o de la ilusión [114].

Basta entonces con que la pintura consiga hacerse «reconocer». Se trata básicamente de un lenguaje. Para que cumpla su papel didáctico es suficiente que obedezca las reglas del lenguaje de las formas esquemáticas. Pero quiere algo más: tiende a imitar cada vez con mayor fidelidad y a crear la ilusión mediante el color. «El color es como el maquillaje, cuanto más fidedigno más engañoso» [115].

A lo que parece, los autores de principios de la Edad Media no piensan más que en el aspecto representativo y gratificante de las imágenes, distinguiéndolas como acabamos de exponer: «aliud est oblivionis timor, aliud ornamenti amor», decía Alcuino [una cosa es el temor al olvido, otra el amor a la ornamentación] [116]. En el siglo XIII los autores insisten progresivamente en el carácter conmovedor del arte plástico. «Hay que adornar las iglesias con bellas imágenes —dice San Buenaventura—, principalmente porque es necesario nutrir la memoria de todos, instruir a los simples y conmover a los insensibles» [117]. Durando de Mende saca la conclusión: aunque los carolingios preferían la literatura a la pintura [118], «hay que reconocer que, desde el punto de vista afectivo, la pintura es superior a la literatura, porque muestra escenas que afectan con mayor fuerza al corazón al verlas que al learlas: «Pictura plus videtur movere animum quam scriptura» [119].

[114] *Et.* I, 271.
[115] Cf. *supra,* p. 61. *Et.* I, 93.
[116] *Et.* I, 275.
[117] *Et.* I, 290.
[118] *Ib.,* 279.
[119] *Et.* I, 290, 291.

Instruir y conmover, tal es el privilegio que se le ha reconocido siempre a las bellas letras y en particular a la elocuencia y a la poesía. Volvamos a un principio de capital importancia: la finalidad del arte literario no es la de enunciar proposiciones abstractas de ciencia teórica, desea materializar verdades sentidas, de las que prácticamente hemos apreciado todo su valor: «sententia a sentiendo (non est) scientia a sciendo» [sentencia de sentir (no es) ciencia de saber] [120]. Comprobaremos la evolución de este principio a lo largo de toda la Edad Media.

A partir de Cicerón y Quintiliano, por no hablar más que de los latinos, el objetivo de la elocuencia artística es conmover, agradar y persuadir. San Agustín aplica la fórmula a la sede cristiana y en él se inspira Haraban Maur: «ut veritas pateat, placeat, moveat» [para que la verdad se haga evidente, agrade y conmueva]. Las mismas características se reproducen en el siglo XII, cuando los teóricos reconocen con Mario Victorino la autonomía de la Poética [121]. Por otra parte, resulta evidente que, desde la época carolingia, la poesía tiene su única justificación en los servicios que presta a la verdad. En el siglo XII algunos prefieren insistir sobre su papel moralizante: «la poesía, como todas las artes, responde a una necesidad de la naturaleza humana; cumple una labor pedagógica; sirve para extirpar los vicios del alma y para sembrar la virtud» [122]. Evidentemente, esto sólo es posible si la poesía, además de enseñar «ut pictura», actúa sobre los sentimientos y las pasiones «ut musica».

¿Cómo entender entonces el problema tal y como lo plantea Gundisalvo? [123]. «El poeta aprende de la Poética cómo agradar y ser útil al auditor. El orador aprende de la Retórica cómo persuadir y "mover" a su público.» Gundisalvo utiliza los términos *delectare* y *prodesse* en un caso y las palabras *persuadere* y *movere* en el otro. Este último verbo no alude a la emoción sentimental sino a la emoción y la

[120] Cf. *supra*, p. 193.
[121] Cf. *supra*, p. 49.
[122] *Et.* II, 399.
[123] *Ib.*, 392.

acción. Así pues, las dos artes son útiles, agradables y conmovedoras, pero dentro de una medida y con diferentes matices.

Volviendo a la poesía, para el arte poética del siglo IX se trata del arte de componer ficciones [124]. Es, por tanto, lo contrario de la historia, que narra acontecimientos verdaderos [126], y del «argumento», que expone cosas que no han sucedido realmente pero podrían suceder [126]. Si nos limitamos al género narrativo —y el poeta es un narrador— hemos de diferenciar cuatro tipos de narraciones: la primera, fabulosa o «poética», como las *Metamorfosis;* la segunda, argumental o ficticia, como las comedias; la tercera, histórica, como Tito Livio o Salustio; la cuarta, oratoria, como Cicerón [127].

Los medievales reconocen que los *carmina* de Virgilio y Ovidio les complacen por dos razones básicas, una relativa al contenido y otra a la forma: disfrutan con los bellos cuentos que se narran, aunque no correspondan a la realidad y su única subsistencia real sea la de las palabras, que se desvanecen nada más ser pronunciadas [128]; gozan de la música sonora y de las hermosas imágenes «oblicuas» que sugieren algo más que su inmediato sentido.

Junto a la poesía fabulosa coexiste la poesía «como debe ser». Canta únicamente cosas ciertas y tiende a los efectos formales [129]. Pero no pensemos que para los medievales la poesía solamente puede alabar lo que le es propio al cristianismo: todo lo verdadero, tanto en la naturaleza como en la Revelación, pertenece por derecho propio a la religión. Más aún, todo lo que los paganos han descubierto y creado, en conformidad con lo verdadero y con el bien, pertenece por derecho de conquista a los cristianos: de los despojos de Egipto se encarga Israel [130]. Los poetas carolingios se recono-

[124] *Et.* I, 225.
[125] *Et.* I, 97.
[126] *Et.* I, 97.
[127] *Prisciano.* Cf. *Et.* I, 96 (*fictilis* equivale a *argumentalis* en este texto).
[128] *Et.* II, 308.
[129] *Et.* I, 225, sv.
[130] *Ib.*, 197.

cen el derecho a cantar el retorno del cuclillo, como Alcuino, y la grandeza de Cristo y de la Virgen. El arte cristiano supera, adoptándolo, al profano.

Ahora bien, toda verdad natural emana de la *Física*, es decir, del conocimiento de la naturaleza, o de la *Etica*, es decir, de la ciencia práctica de las costumbres. El poeta, en la medida que canta temas relativos a la naturaleza o a las costumbres, se está dejando «informar» por la física o la ética. Las «alas» las proporcionan las artes literarias del *trivium*. Así es como el verdadero poeta, que es el poeta de la verdad y del bien, se muestra «filósofo» en todas las cosas. La poesía es una parte de la filosofía, dicen en el siglo XII [131]. En todo caso, dado que el poeta dice poseer el conocimiento sentido y concreto, es decir, la «sapiencia» de las cosas de las que habla, y que su adecuada expresión debe tener su origen en esta sapiencia, su arte verbal proviene de la sabiduría: «recte scribere procedit ex recte sapere» [escribir bien es el resultado de tener un saber justo] [132].

En tercer lugar, existen ciertas creaciones literarias, como las fábulas de Esopo o de Aviano, o determinadas comedias, que por un aspecto relevante de lo «falso» —pues lo que cuentan no ha sucedido jamás— o por algún otro aspecto, se aproximan a lo verdadero o posible o al bien o a lo moral. A este propósito los medievales desarrollan su doble doctrina del *argumento*, esto es, lo posible, y el *integumento*, es decir, el sentido figurado o parabólico. Dos teorías que les sirven tanto para justificar, en el marco general del verismo y del *prodesse*, la asimilación de la literatura clásica, como para motivar la creación de la «literatura moderna».

Nada más tenemos que decir sobre el argumento. En cuanto al integumento, no es otra cosa que la envoltura, deseada conscientemente o supuesta gratuitamente, de una verdad física o ética oculta bajo el velo de un cuento cuyos hechos y personajes jamás han existido. Tal como se presenta, en la construcción del *Romance de la Rosa* o en la

[131] *Et.* II, 322.
[132] *Et.* I, 226, 229.

explicación alegorista de la *Eneida*, el placer del integumento es un placer artístico directamente relacionado con el contenido. Una obra literaria es bella gracias al brillo directo o tamizado de las verdades físicas o morales, sentidas afectivamente, que contiene: consideramos que éste es el principio fundamental de la estética medieval del arte.

4

La cristianización de la filosofía del arte: la forma

Lo anteriormente dicho no supone en absoluto que los medievales sean insensibles a las bellezas de la forma pura, verbal, plástica, armoniosa u orquestal. Muy al contrario, la literatura latina de la Edad Media está repleta de alusiones a las tentaciones provenientes de la obra de arte únicamente en su aspecto de placer sensible y formal.

Si bien es cierto que la doctrina de las artes no está tan sistematizada como sería de desear, sirviéndonos de los textos, consideramos que la estética general debe aplicarse, de hecho y de derecho, a las obras de arte. Lo cual es rotundamente evidente en lo que concierne a la actitud de los medievales, como la de un Bernardo de Clairvaux o la de un Sugerio de Saint Denis, en lo relativo a la arquitectura.

Es igualmente cierto que Ricardo de San Víctor engloba expresamente las obras de arte en su alegorismo universal. «Las obras de arte —opus artificiale, opus videlicet industriae— se encuentran lo mismo en la escultura, la pintura y la literatura que en la agricultura» [133]. Y puesto que todas las formas visibles se asemejan en cierto modo a las realidades espirituales, incluso en las creaciones de las artes humanas es posible descubrir una sombra (simbólica) alegórica de lo invisible. «Esta sombra se encontrará, especialmente, en la medida en que el arte imita la naturaleza: cuanto menos han pensado los «inventores» de formas artísticas en el alegoris-

[133] *Et.* II, 253.

mo, más alejadas han estado sus obras del sentido místico»[134]. Y viceversa, cuanto más se han aproximado, como Dante en la *Divina Comedia,* su creación se acerca a la Biblia y a la naturaleza.

Opinamos que en lo tocante a lo bello propiamente dicho, numerosos textos nos inclinan a dar por supuesta una doctrina estética del arte, o al menos implícitamente sistematizada. ¿No decía San Buenaventura que el arte tiende a lo útil, a lo estable y a lo bello?[135]. Pero ¿podemos realmente pensar que un autor con tanto temple perdía por completo de vista todas las definiciones y consideraciones relativas a la belleza al emplear el término «bello»? ¿Podemos ir aún más lejos y suponer que al emplear términos y juicios incontestablemente estéticos, los cronistas educados en las escuelas pensaban en «estética» influidos por la atmósfera general?

Es conveniente analizar la doctrina del placer artístico formal a la luz de estas observaciones. Indiscutiblemente, la Edad Media conocía y apreciaba dicho placer. Casiodoro alaba la dulzura de la composición musical y su vocabulario se extiende a lo largo de todo el Medioevo. Para este «fundador» sólo se trata de «grattissima cognitio... dulcissima voluptas... dulcissima concordia... dulcissimus contentus... etc.» [gratísimo conocimiento... dulcísimo placer... agradabilísima concordia... dulcísima armonía][136].

En cuanto al placer literario, la terminología clásica de los retores reaparece con Isidoro: se goza del «nitor verborum» [la elegancia de las palabras][137], de la poesía, «quae verbis illustrioribus et numeris jucundioribus efficitur» [que se realiza con las palabras más brillantes y los ritmos más placenteros][138], del exámetro, «hexametrum, suavitatis ac dulcedinis aeque capax» [el hexámetro capaz igualmente de la delicadeza y de la ternura][139], de las imágenes «obliquis

[134] *Ib.*, 337, 338.
[135] *Supra*, p. 181.
[136] *Et.* I, 41, 42, 65.
[137] *Et.* I, 95.
[138] *Ib.*, 95.
[139] *Ib.*, 94, 95.

figurationibus cum decore aliquo»[140], del «suaviter dicere» [la dulce expresión][141], de la «compositio verborum» [la composición de palabras][142], de la «facundia sermonis»[143]. Beda es sensible a las «concinnas declamationes» [declamaciones melodiosas][144], Alcuino habla de «eloquii venustas» [la belleza de la expresión], los carolingios, y después los *dictatores*, insisten en el placer musical y plástico que se asocia al bello estilo: «dulcisonos numeros concinnaque verba» [ritmos de dulces sonidos y armoniosas palabras][145]. Volveremos sobre ello, como haremos con los deleites que confiesan las gentes de la Edad Media cuando, abstracción hecha de todo contenido, celebran el resplandor, esplendor y brillo de la luz y los colores, la riqueza sensorial de los metales, vidrieras, mosaicos y piedras preciosas, las cualidades de la composición y de la justa proporción.

El placer formal varía según las diferentes artes, pero aparece por doquier la noción fundamental de «decens», sobre la que consideramos nuestro deber insistir. La belleza artística es, fundamentalmente, resultado de la adaptación de la expresión al contenido: en relación con la belleza humana, la proporción básica es aquella que adapta la materia a la forma y el cuerpo al alma (Ulrico de Estrasburgo). Pero hay que considerar por separado el contenido y la expresión: en ambos casos es preciso que todo sea «como debe ser». El sujeto debe ser tal y como debe ser, auténtico y bienhechor, «decens»; la expresión debe adecuarse a las reglas ideales y ser, en consecuencia, conveniente, «conveniens». ¿Precisamos de algunos textos? Para Casiodoro, la expresión literaria es bella cuando las palabras que convienen responden perfectamente a las ideas elegidas[146]. Pero, dice Isidoro, el propio orden verbal debe resultar decente: «junctura verborum apta

[140] *Ib.*, 97.
[141] *Ib.*, 103.
[142] *Ib.*, 105.
[143] *Ib.*, 105.
[144] *Ib.*, 158.
[145] *Et.* II, 30.
[146] *Et.* I, 40.

et conveniens sit» [la unión de las palabras debe ser adecuada y conveniente][147]. En opinión de Alcuino, el orador debe vigilar para que aparezca lo que conviene en cada parte de la composición: «in omni parte orationis, quid deceat, considerandum» [en toda parte del discurso debe examinarse con cuidado qué es lo que conviene][148], principio que es igualmente válido para la forma que para el contenido: «non in sententiis tantum sed etiam in verbis»[149], «quia verborum conjunctio debet esse decens et composita» [no sólo por lo que se refiere al contenido, sino también en cuanto a la expresión, porque la conjunción de las palabras debe ser conveniente y adecuada][150]. El principio es absoluto: «nihil potest placere quod non decet» [en absoluto puede agradar lo que no es conveniente][151]. En la comedia, los actos de cada personaje deben adaptarse a su carácter; el orador debe hallarse en armonía con su tema y con su público; el escritor ha de expresarse «diserte et decenter, apte et eleganter» [clara y convenientemente, adecuada y elegantemente][152]. La doctrina permanece constante. Si, de acuerdo con San Agustín, el *decor* antes que nada caracteriza la unidad del *totum*[153], es preciso que una forma se mantenga sólidamente unida: «sit constans»[154]. Habrá que evitar, dice el siglo XIII, todo aquello que rompe el equilibrio y la cohesión, las digresiones «incongruentes», las variaciones de estilo, los cambios inútiles de tema, las peroratas innecesarias, etc.[155].

La misma doctrina rige la plástica: toda belleza se resume en el *opus decens*[156]. Las columnas deben estar dispuestas en un edificio «decenter et convenienter» [conveniente y adecuadamente], coronándose con hermosos capiteles «decenter

[147] *Et.* I, 104.
[148] *Et.* 221, n. 1.
[149] *Ib.*, misma nota.
[150] *Ib.*, 223.
[151] Haraban. *Et.* I, 221.
[152] *Ib.*, 221.
[153] *Supra*, p. 37.
[154] *Supra*, p. 182.
[155] *Et.* II, 31.
[156] *Passim. Et.* II, 81.

sunt coronatae» [son coronadas convenientemente], porque los escultores poseen la belleza necesaria, «pulchritudine decentes» [convenientes en su hermosura] [157]. La construcción de un edificio o la composición de una estatua son bellas cuando son como deben ser, conformes a las reglas eternas, en armonía con el ideal supremo, «compositura decentissima» [composición adecuadísima] [158]. Y en pintura la forma tendrá que adaptarse al tema y, en la iglesia, cada tema se tratará en el lugar que conviene: «pictor patrandi operis loca congrua appetens» [el pintor escoge los lugares adecuados para realizar su obra] [159]. Las dimensiones de la pintura al fresco y de los temas tendrán lo que es preciso, «debita quantitas» [la dimensión que debe tener]; los colores, para ser bellos, se aplicarán en el lugar correcto, «in loco competenti sibi et debito» [en el lugar exacto y que corresponde a cada uno] [160]. Por ejemplo, toda la técnica de la *Hermencia* se inspira implícitamente en la manera en que *hay que* trabajar.

Pese a ello, incluso en la Edad Media se rompe el equilibrio entre la forma y el contenido. La forma se cultiva por sí misma. Está mal, dicen. El artista que únicamente persigue el placer del virtuosismo y el contemplador que tan sólo se abandona al deleite formal, están simultáneamente pecando contra la moral y la belleza. ¿Qué se les reprocha a algunos cantores? El haber dejado de preocuparse del sentido serio, moral y divino de la música y perderse en la mera ostentación y virtuosismo, a semejanza de los juglares y los histriones. ¿Qué reprocha San Bernardo a algunos arquitectos monásticos? No limitarse a la arquitectura de la pobreza y de las formas necesarias, perderse en la pura ornamentación que excita los placeres de la curiosidad, introducir en los edificios religiosos temas profanos y, sobre todo, representar seres fabulosos e imposibles [161]. ¿Qué reprochan a sus contempo-

[157] *Ib.*, 81.
[158] *Ib.*, 86, 87.
[159] *Et.* I, 270.
[160] *Et.* III, 87.
[161] *Et.* II, 133 sv., 140.

ráneos algunos críticos literarios del siglo XII? Se distancian de la sana tradición humanista, dicen, y en lugar de agotar la sustancia del pensamiento, «interior favus», se pierden en la música amable pero vacía de las rimas: «auribus alludunt sono consonantiae blandimentum» [divierte a los oídos la caricia de la armonía] [162]. Algunos rigoristas, como Pedro el Cantor y Roberto de Melun, concluyen que hay que despreciar los ornamentos del estilo y la gracia en la expresión [163]. Y, en efecto, no debemos olvidar que el culto de la forma pura alcanza hasta los claustros y el púlpito: el rigorismo estétito persigue básicamente una reforma religiosa. ¿Acaso no tendrían que convertirse esos predicadores que confunden el púlpito con las tablas y declaman como si se tratara de vulgares actores? «Praedicatio in se non debet habere verba scurrilia vel puerilia nec rythmorum melodias et consonantias metrorum... quae predicatio theatralis est et mimica» [La predicación en sí misma no debe tener expresiones chocarreras, ni ritmos melódicos, ni consonancia de metros... eso es propio de la predicación teatral y mímica] [164].

En un marco de tales características es necesario explicar una evidente contradicción en la estética escrita de la Edad Media. De la tradición se desprende claramente que los medievales tenían conciencia de dos aspectos fundamentales del arte, la función útil y la agradable. Entonces, ¿cómo es posible que no se inspiraran en este dualismo para su clasificación de las artes?

La repetición de la fórmula «prodesse et delectare» [ser útil y agradar] prueba sobradamente que conocían el efecto placentero de las obras de arte. También lo demuestra el conflicto, mencionado anteriormente, que enfrenta a rigoristas y hedonistas. Y, por último, la propia teoría del arte.

Si nos circunscribimos a los dos bienes extremos, es decir, a los necesario y lo agradable, sin mencionar lo confortable y lo útil, resulta evidente que Gundisalvo atribuye el origen de

[162] *Ib.*, 158.
[163] *Ib.*, 169, 170.
[164] *Et.* II, 65.

las obras de la técnica a determinados deseos de gozar así como a las necesidades fundamentales [165]. Carece de importancia que a la necesidad fundamental corresponda lo que es esencial en la forma y al placer o al sentimiento lo que no es más que accesorio: lo principal es que desde el origen, nuestro autor reconoce la coexistencia de dos causas, de dos aspectos y de dos formas en las realizaciones artísticas. Doctrina, por tanto, paralela a la de Hugo de San Víctor, para quien el hombre crea las formas en primer lugar para satisfacer sus necesidades y, posteriormente, para deleites meramente de lujo [166]. Ahora bien, sabemos que Posidonio, y también San Agustín, dividieron las artes en dos grandes categorías de acuerdo con su tendencia a lo útil o a lo agradable [167]. En consecuencia, ¿cómo explicar la abstención de los medievales al respecto?

Se debe, seguramente, a que el interés básico de la Edad Media se encauzaba hacia los temas intelectuales y no hacia los problemas estéticos. Había que decir hasta qué punto determinadas actividades creadoras se encontraban más próximas al pensamiento. Visto así, parece obvio que elaborar un buen razonamiento es superior a componer una melodía y que ésta es más «espiritual» que esculpir una estatua o construir un monumento. Por otra parte, los doctores medievales consideraban que todas las partes debían tener una justificación útil o moral; todas, por su propia naturaleza, eran de carácter placentero, ya que satisfacer una necesidad, conocer la verdad y practicar el bien es algo agradable. No era entonces necesario diferenciarlas, desde un punto de vista normativo, en puramente necesarias o puramente placenteras. No debemos olvidar que la distinción precisa entre los placeres biológicos y estéticos no se planteó explícitamente hasta el siglo XIII y no existió la preocupación por saber si ciertas artes no iban encaminadas a la creación de formas cuya finalidad intrínseca fuera en su totalidad la de producir el

[165] *Et.* II, 390.
[166] *Et.* II, 386 sv.
[167] *Supra*, p. 50 sv.

goce de la armonía como tal en el espíritu puramente contemplativo.

Tenemos que limitarnos a constatar que las concepciones de la Edad Media a este respecto, lo mismo que las de la antigüedad, no se corresponden con las nuestras. Pero también hemos de insistir en el hecho de que la Edad Media adoptó diversas actitudes frente a las artes, incluso las puramente placenteras. Las artes puramente placenteras no son necesariamente estéticas, como la música pura, que cita Santo Tomás; el arte de maquillarse bien, dice el mismo autor, busca evidentemente algo más que una emoción puramente estética [168]. Pero una vez recordado, comparemos, por ejemplo, la actitud de San Bernardo y de Hugo de San Víctor en el siglo XII con la de Santo Tomás en el XIII.

Bernardo de Clairvaux es el representante de la actitud extrema. Rechaza en el claustro todo aquello relacionado con el placer de las bellas formas sensibles, ya sean de la naturaleza o del arte. Hugo admite la distinción, al menos en literatura, entre las artes de lo necesario y las artes de lo agradable, pero rehúsa situarlas al mismo nivel: las artes de lo verdadero y del bien son artes en el sentido propio, «propriae artes», las artes de pura ficción y de placer verbal son artes inferiores o accesorias, «appendia artis», y hay que desconfiar de ellas. Es posible que esta distinción esté inspirada en San Juan Crisóstomo, para quien tiene un alcance general; también la recupera Santo Tomás, haciendo expresa referencia al gran obispo [169].

Pero la doctrina global de éste es mucho más moderada que la de los maestros del siglo precedente. Santo Tomás llega a matizadas conclusiones a través de una meditación profundamente humanista sobre la actividad del juego. El juego interviene, en primer lugar, en estética: en efecto, la contemplación pura es una especie de juego pues, como el juego, acaba en sí misma; jugamos por el placer de jugar, contemplamos una cosa hermosa por el placer de mirar: «operationis ludi (et contemplationis) non ordinantur ad

[168] *Supra*, p. 156.
[169] *Et.* III, 338, n. 2.

aliud sed propter se quaeruntur» [170]. Y son los placeres autotélicos los más placenteros y los más puros. El juego se encuentra además en la filosofía del arte, ya que determinadas formas artísticas se identifican con las actividades del juego puro. Podemos imaginar al músico componiendo música por puro placer, al poeta escribiendo un poema por el goce de crear, al pintor plasmando bellas imágenes para deleitarse con los colores y las figuras, «propter convenientiam sensibilium, sicut cum delectatur musicus in sono bene harmonizato» [a causa de la conveniencia de las cosas sensibles, así como cuando el músico se deleita con un sonido bien armonizado] [171].

Santo Tomás se ocupa, en primer lugar, del arte más desacreditado, el de los histriones y juglares, acróbatas, bailarines, actores cómicos, tocadores de zanfonia. «Su arte está orientado, en todos los aspectos, al placer y a la diversión. No es condenable si no perjudica claramente la moral y no rompe el equilibrio de la vida sobrepasando los límites. El juego, es decir, el goce de una actividad cuya única finalidad está en sí mismo, es, efectivamente, necesario en el ritmo global de la vida humana: «ludus est necessarius» [172]. Por tanto, si definimos las artes en función de necesidades fundamentales o de satisfacciones necesarias, no es posible excluir las artes de puro juego». A quienes condenan todos los placeres que no aparecen vinculados a las obligaciones necesarias, Santo Tomás responde que lo necesario no sólo comprende lo indispensable sino también aquello que conviene a una vida honesta, lo que le aporta confort y encanto: «id sine quo res nullo modo potest esse et id sine quo res non potest convenienter esse» [eso sin lo cual una cosa no puede existir de ningún modo y eso sin lo cual una cosa no puede existir convenientemente] [173]. Si las artes formales no estuvieran justificadas por la calidad espiritual de las alegrías de la contemplación, lo estarían como simples pasatiempos agradables porque la distracción es en sí necesaria a la vida.

[170] *Ib.*, 295.
[171] *Ib.*, 288.
[172] *Ib.*, 341.
[173] *Ib.*, 296, n. 3.

5

El intelectualismo de la filosofía del arte

Hemos insistido lo bastante sobre lo excesivo de cierta afirmación de J. von Schlosser acerca del carácter intelectualista de la teoría meviedal del arte [174]. Pero tras poner de relieve los argumentos que echan por tierra la tesis del ilustre sabio, volveremos al carácter escolástico de la filosofía y de la práctica del arte en la Edad Media.

Siguiendo la tradición griega, los pensadores medievales se inclinan, sin impugnarlos, a insistir sobre el momento cognitivo de la técnica creadora. Esta actitud «filosófica» es la que explica la viejísima comparación entre el arte y la ciencia y, a partir del siglo XIII, la comparación entre la prudencia técnica y la prudencia moral.

La ciencia teórica, la prudencia moral y el arte poético caracterizan al hombre. Ciencia, prudencia y arte suponen tanto la actividad biológica como la conciencia racional. Así pues, el arte es un fenómeno espiritual por las mismas razones que la ciencia y la moral. El sabio contempla, el virtuoso actúa y el artista produce. Los tres saben lo que hacen y cómo llegan a hacerlo. Reflexionando sobre su operación toman conciencia de las reglas de su actividad y de la manera en que la aplican en situaciones determinadas personalmente.

Así pues, el arte es fundamental y formalmente una disposición del espíritu gracias a la cual el hombre dispone, consciente y reflexivamente, ciertos medios apropiados si-

[174] *Supra*, p. 47.

guiendo reglas determinadas por la razón con el fin de realizar una forma exterior a su espíritu.

Gracias al conocimiento de las reglas generales el artista crea como artista y no como una fuerza ciega de la naturaleza; a este conocimiento de las reglas se le denomina saber técnico. Sin duda, la técnica presupone principios puramente especulativos y solamente se consuma con el enjuiciamiento que, aplicando el conocimiento general a lo que se debe hacer en un caso particular, acompaña en cada instante al acto creador. Pero la técnica propiamente dicha se desarrolla a medio camino entre la ciencia teórica y la idea forjadora. Es esta técnica la que los filósofos consideran con mayor interés; es la que inspira a los maestros al redactar los manuales de retórica, de correspondencia, de poesía, de pintura o de música. Pues dichos manuales no son, efectivamente, más que una colección de reglas o de recetas de fabricación. Si se observan sus prescripciones, piensan muchos críticos, se puede estar moralmente seguro de acertar, en la medida en que la esfera del contingente permite la certeza. En todo caso, si se acierta es, desde luego, porque las reglas se han aplicado bien. Gran parte de la crítica medieval del arte está basada en la técnica.

E, inevitablemente, el artista considera su obligación inspirarse en esta técnica que enseñan los maestros, que definen los filósofos y a la que se refieren los críticos. Y en tal ambiente es natural que el músico-teórico sea más considerado que el simple escribano, que compone o ejecuta gracias a un talento «natural» e irreflexivo. «En términos generales es incluso más noble saber lo que se hace que hacer lo que se sabe» [175]. La Edad Media no transige en este principio. Desde los comienzos hasta el Renacimiento el músico auténtico es el teórico puro, no el que aplica las reglas de la armonía a la composición, ni siquiera el que formula y enseña las normas prácticas, sino el que sabe y demuestra las leyes abstractas de las justas proporciones. Evidentemente, se trata de una extremada intelectualización del arte y de un paso, que se conde-

[175] *Et.* I, 33.

na, de la técnica a la ciencia pura. Lo que la Edad Media afirma en el campo de la música lo afirma prácticamente de todo arte.

Así nos lo demuestran las clasificaciones de las artes. El saber manda sobre todo el resto en la enciclopedia medieval. Hasta en religión la contemplación es superior a la acción; la acción vale más que la producción. ¿Por qué no iba a ser así en el orden profano? La grandeza de las artes no procede entonces de lo que realizan las formas exteriores, sino de que se producen las obras con una conciencia racional y reflexiva y participan, no de la naturaleza sino del espíritu. Como podemos ver, el valor específicamente humano es superior a la belleza de la cosa. El artista es auténticamente humano en la medida en que participa de la contemplación, acto supremo de la vida espiritual. Ahora bien, participa en la medida que posee intelectualmente las reglas generales que por un «extremo» (como dice Aristóteles) se aplican al ejercicio material de su oficio particular y por otro extremo se sumergen en la estructura eterna de las cosas [176].

Con esto queda explicado por qué el medioevo habla de las *artes* en su clasificación de las *ciencias*.

En resumidas cuentas, Hugo de San Víctor recupera la división aristotélica. La teología, la matemática (que comprende la música), la física o la ciencia de la naturaleza corresponden al saber teórico. Las ciencias morales o normativas responden al saber práctico. Las artes mecánicas proceden del saber poético, en número de siete, a semejanza de las artes liberales. Se cuentan entre ellas los diferentes oficios, la arquitectura y las artes plásticas. Pero se da por supuesto que, desde el punto de vista de lo necesario, la arquitectura, lo mismo que la agricultura, están por delante de la pintura decorativa o de la fabricación de perfumes, cuya única importancia radica en el placer. En una cuarta subdivisión de su enciclopedia, Hugo clasifica las ciencias que se ocupan de los instrumentos formales del saber y de la expresión; unas son

[176] *Et.* III, 324, texto y nota 3.

serias y necesarias, como la lógica, las otras accesorias, como la poesía de pura ficción.

Hemos de recordar en relación con Rodolfo de Lonchamp que su clasificación es original porque justifica la autonomía de la poesía o de las bellas letras [177]. Estando el hombre expuesto a cuatro peligros fundamentales, Dios le ha concedido cuatro remedios necesarios: la filosofía para sustituir la ignorancia mediante el saber; la elocuencia para paliar las deficiencias en la expresión mediante el *trivium;* la poesía, cuyo principal objetivo es moralizar al hombre en forma amable y el grupo de las artes mecánicas, en número infinito, para satisfacer las necesidades materiales. La poesía se sitúa en el mismo nivel de la filosofía, si bien se encuentra en la tercera categoría, entre la moral y las técnicas [178].

Ya medio siglo antes Gundisalvo había situado la poesía en un apartado. Permanece fiel al esquema de Thierry de Chartres: la cultura general se pone de manifiesto cuando se está en posesión de la sabiduría y la elocuencia, *sapientia et eloquentia.* Todas las artes se resumen en estos dos bienes, aunque es preciso intercalar la lógica, que es a la vez contenido e instrumento del saber [179]. La elocuencia comprende la gramática, el arte poética y la retórica. La sabiduría o es especulativa o está orientada hacia la acción, «qui debeat agi» [qué debe hacerse]. Si práctica, tiende a transformar al hombre; si mecánica, a transformar el mundo. El arte que unifica estas dos sabidurías y tiende a situar a un hombre transfigurado en un mundo modificado, es el arte político, a quien corresponde crear el derecho. Este arte utiliza dos tipos de instrumentos para la consecución de su fin: la elocuencia, que sirve para la persuasión moral de los hombres, y las artes mecánicas, que procuran la organización material del mundo [180].

[177] *Et.* II, 378, 399.

[178] Cf. también Grosseteste. *Et.* III, 150: «Moralis, scientia cum ornatu rhetorico vult doceri... ut proveniat morum informatio» [La ciencia moral con el adorno retórico pretende mostrarse... de manera que resulte un proyecto de costumbres].

[179] *Et.* II, 389.

[180] *Et.* II, 391.

Las perspectivas medievales en materia artística no son las nuestras. El arte medieval no es el arte moderno, uno y otro responden a diferentes concepciones. El arte medieval corresponde a la teoría medieval de la técnica; posiblemente, el arte moderno expresa ciertas preferencias hacia el genio absoluto.

Dado que en la Edad Media la producción artística está gobernada por un saber hacer que se rige, a su vez, por la ciencia de las reglas, se juzga que la obra de arte —*opus subtiliter factum*— es magistralmente artística si se hace siguiendo las normas técnicas.

Los pensadores, que ocupan el primer lugar en la jerarquía de «los que saben», dicen que la pintura debe, ante todo, recordarnos escenas y personajes históricos. Alcanzará su objetivo cuando nos haga reconocer claramente lo real que representa. Pero si no quiere ser calificada de mala pintura, debe revivificar la memoria. Se trata de un lenguaje que nos hace comprender su significado mediante signos: «ut poesis, pictura». Lo mismo que el poeta se somete al sentido de las palabras, el pintor hace suyo el sentido de los emblemas simbólicos: ambos deben conocer su vocabulario. Y, consecuentemente, los dos se someten a las convenciones tradicionales: cada santo posee una cabellera, un corte de barba, una actitud, sus emblemas: una vez «reconocido», se sabe a quién está representando el pintor. Para mayor seguridad, los sabios aconsejan poner en las imágenes títulos e inscripciones, a veces, incluso se les colocarán banderolas saliéndoles de la boca.

Las reglas que rigen el contenido duplican aquellas que gobiernan la forma y hay que observarlas escrupulosamente en tres puntos. Los manuales enseñan, en primer lugar, cuáles deben ser las proporciones justas del cuerpo y, en particular, del rostro: tantas «narices», tantas «cabezas» [181]. A renglón seguido, dicen cuál es el valor expresivo de las carnaciones y de las estructuras: el celoso tiene tonalidades y figura distinta a la del glotón [182]. Cuentan, por último, cómo

[181] *Et.* I, 291 sv.
[182] *Ib.*, 287.

se deben preparar, mezclar y poner los colores, partir de los contornos, que están regidos por las proporciones, rellenándolos de tonos de base (a los que, según el caso, se les superponen las capas necesarias para matizarlos en tonalidad y en luminosidad) y fijar en las carnes manchas abstractas que no significan más que lo que representan, sombra y luz [183].

De esta manera, la técnica adquiere un carácter científico: es un conjunto de procedimientos que es preciso «saber». En cuanto a las proporciones, la cuestión adquiere toda su dimensión al proyectar en las formas vivientes de la experiencia las figuras simples y abstractas del arte de la «geometría». Rostros y cuerpos brotarán de redes determinadas matemáticamente, lo que será perfecto, científico y técnicamente artístico, conforme a la filosofía de un Boecio o de un Grosseteste, paralelo a la composición musical, en armonía con la clasificación de las artes.

El realismo pensado, que diferenciamos del realismo percibido [184], aparecerá bajo otra forma: puesto que la pintura debe, ante todo, «recordar» y cumple con su obligación cuando consigue hacer «reconocer», bastará con un árbol para evocar todo el Paraíso terrestre, con unos muros coronados por campanarios o cúpulas para hacer «saber» que se trata de Jerusalén: el individuo es representativo de la especie o de la colectividad. Son necesarios siglos para que adquiera su valor de forma inmediatamente perceptible por los *ojos*.

Y, en efecto, la pintura de la Edad Media evoluciona en forma paralela a sus concepciones filosóficas. El simbolismo general que esquematiza las ideas abstractas corresponde al platonismo escolástico, el realismo que imita escrupulosamente lo individual de la percepción sensible, es paralelo al escotismo y al ocamismo. Entre ambos se extiende la edad clásica, que garantiza el equilibrio entre lo real y lo ideal, haciendo que aparezca un individuo vivo como símbolo de la especie: el clasicismo en filosofía es el tomismo del siglo XIII.

[183] *Ib.*, 300, 302.
[184] *Ib.*, 302.

Por otra parte, la pintura evoluciona del pensamiento impasible y neutro a la emoción gradualmente violenta [185].

Por último, debemos señalar que la psicología positiva de la visión y el análisis de la percepción visual en el siglo XIII atraen progresivamente la atención sobre problemas nuevos para la pintura.

Pese a todo, la inspiración profunda de la Edad Media tomada *in globo* sigue siendo escolástica o, mejor dicho, escolar. Se relaciona el summun de la plástica con el saber general. Existe un solo paliativo a este arte que, por sus características, debería hundirse en lo abstracto: que la Edad Media tiene un sólido sentimiento de la realidad individual que justifica científicamente por la encarnación de la idea general en las innumerables posibilidades de la materia. Lo cual, obviamente, permite todo tipo de digresiones de la regla abstracta o del término medio esquemático, tanto en materia de proporciones como de colores.

Sobre todo es en la literatura donde el intelectualismo del arte se impone y se justifica. La reducción de la figura plástica a elementos geométricos y la descomposición de la melodía musical en proporciones numéricas encuentran de esta manera su equivalente al desmontar en modo preciso y dialéctico los contenidos y las formas.

La explicación literaria de los autores es básicamente analítica: el maestro introduce una obra en una clasificación racional descomponiéndola en sus elementos gramaticales, estilísticos, «reales» [186]. En el siglo XIII se esfuerza por explicarlo todo mediante definiciones claras, por la luz de las cuatro causas, o por razonamientos dialécticos [187]. Los manuales técnicos, particularmente desde mediados del siglo XII, bajo la influencia de la dialéctica se desarrollan siguiendo un plan minuciosamente trazado de divisiones, subdivisiones, distinciones, etc. [188]. Por lo cual, resulta totalmente natural

[185] *Supra*, p. 199.
[186] *Et.* II, 321 sv.
[187] *Et.* II, 18.
[188] Véanse las *artes poeticae* y las *artes praedicandi*. *Et.* II, ch. 1.

no sólo que José de Exeter celebre la belleza de Helena de Esparta partiendo de la música «humana» de sus vísceras [189], sino también que Pedro Riga proyecte en sus descripciones métricas toda la claridad lógica del análisis [190].

Pues no debemos olvidar que la Edad Media no se limita a crear obras literarias que imiten la dialéctica, las justifica desde el punto de vista estético en nombre de la verdad, de la razón, de la claridad, de la variedad y de la precisión.

La red geométrica «clarifica» la forma viviente confusa y la devuelve a sus proporciones y a sus volúmenes fundamentales. «Ut pictura poesis»: el psicólogo analiza el proceso del amor reduciéndolo a sus etapas elementales. «Nos encontramos ante un progreso de la poesía moderna (hay que entender medieval) sobre la poesía antigua», piensa Mateo de Vendôme [191]. El amor se desarrolla progresivamente y a cada uno de sus avances corresponde un tema. En primer lugar la Mirada *(intuitus)*, después el Deseo *(concupiscentia)*, a continuación las Aproximaciones *(accesus)*, la Conversación *(colloquium)*, la Caricia sentimental y sensible *(blandimentum)* y, por último, el intercambio de enhorabuenas *(votiva duorum congressio)*. Andrés el Capellán será el que desarrolle la «técnica» a seguir en cada una de las etapas. ¡Que la desgracia se abata sobre el poeta que no concede a cada etapa la importancia adecuada! El mismo Ovidio peca contra las reglas y su obra es confusa, falta de evidencia y de arte: «Fit confusa, et invidens, nec satis artificiose expedita» [Se hace confusa, no evidente y sin arte suficiente] [192].

Se trata del mismo principio rector de la descripción física. Es necesario observar las reglas seculares. Y para colmo de males, no hay escasez de autores. El poeta no puede obviar ningún detalle que imponga la claridad lógica y la verdad de la silueta. Puesto que el arte imita a la naturaleza, en la descripción literaria el poeta seguirá el orden de la génesis física del embrión «a capite incipiens» [comenzando

[189] *Et.* II, 184.
[190] *Ib.*, 325.
[191] *Et.* II, 47.
[192] *Et.* II, 48.

por la cabeza] o el orden de la visión descendiente. Tras una cosa viene necesariamente la otra [193]. Cada uno tiene sus propias características, tanto el poeta como el pintor. Si, en consecuencia, se trata de describir la belleza —algo que se impone cuando se trata de *explicar* el amor— el poeta no puede eludir ningún atributo ni alejarse del canon científicamente establecido [194]. En caso contrario, la descripción no sería creíble y estaría pecando contra el arte: la idealización se convierte en rigor [195]. Al auditor del poema corresponde «dar cuerpo» con su visión individualizadora al tema o al esquema más general: es lo que hace la materia ante la forma específica [196].

Y así se excusa explícitamente hasta aquello que llamamos prolijidad y variación desmedida. ¿No hemos de evitar la «oscura» concisión? ¿No aumenta la necesaria solidez de un edificio con el número de sus variadas columnas? ¿No es la diversidad un elemento esencial de la belleza? [198]. Un ramo no se compone de una rosa o una margarita, tampoco el poeta puede conformarse con un sólo epiteto desarrollado lógicamente: «Non enim aliqua persona uno vel duobus vel paucis potest sufficienter intitulari epithetis» [Pues ninguna persona puede ser calificada suficientemente con uno, dos o unos pocos epítetos] [199]. Hacen falta tantos como capiteles diferentes en una catedral [200].

En cuanto a la composición, el mismo deseo de precisión intelectual. Citaremos únicamente dos ejemplos. Desde los comienzos de la Edad Media, y sin lugar a dudas en el siglo IX, se presta una considerable importancia al orden en la disposición de una narración. ¿Debe reproducir la sucesión natural de los hechos o inspirarse en otras reglas? [201]. Al

[193] *Et.* II, 180 sv.
[194] *Et.* II, 178.
[195] *Ib.*, 187, 188.
[196] *Ib.*, 187.
[197] *Ib.*, 49.
[198] *Ib.*, 217.
[199] *Ib.*, 48.
[200] *Ib.*, 48, 49.
[201] *Et.* I, 231, 232.

finalizar la Edad Media la técnica del sermón, que nosotros consideramos insoportablemente escolástica, reivindica la belleza y el arte con un contenido tan complejo como el de una sinfonía polifónica. ¡Viva la virtuosidad hasta en la «disposición» de un sermón! «Inter omnes curiositates istam reputo simpliciter majorem et difficiliorem... et ideo pauci sunt ea uti prout oportet» [Entre todos los refinamientos considero que éste es sencillamente el mayor y más difícil... y por ello pocos se sirven de él en la medida que conviene] [202].

[202] *Et.* II, 57.

VI

Las bellas artes

1

Arte y belleza

Que los autores medievales carezcan prácticamente de una teoría sistematizada del arte, no quiere decir que ignoren las relaciones entre el arte y la belleza. San Buenaventura decía que el artista tiende en sí a producir cosas duraderas, útiles y bellas [1]. Por su parte, Santo Tomás reconoce que el pintor únicamente puede crear con miras a la belleza: «effigiare vel repraesentare non potest nisi ad pulchrum» [crear y reproducir no es posible sino con vistas a lo hermoso] [2]. Precisa aquello que él entiende por belleza de las formas plásticas insistiendo en los principios de la estética «musical»: las formas artísticas son arreglos u ordenamientos que forman figuras [3]. Las figuras, como en la música, están dominadas por la armonía de las proporciones. «Pues, para que la belleza se produzca, es necesario que las partes de un todo estén regidas por la proporción que conviene: en efecto, en las melodías la armonía resulta de la adecuada relación entre los números. Y lo mismo sucede en toda armonía, cualquiera que sea» [4].

No cabe duda que para los autores medievales las artes no coinciden con las bellas artes, sino con los oficios. La escultura y la pintura son oficios, lo mismo que la costura o la fabricación de un buen zapato. Por tanto, si todo «artista» o «artesano» busca la belleza a través de su técnica, la regla

[1] *Supra*, p. 182.
[2] *Et.* III, 343.
[3] *Ibi.*, «nihil aliud quam compositio, ordo et figura» [ninguna otra cosa sino composición, orden y figura].
[4] *Et.* III, 343.

es igualmente válida para el médico, el labrador y el zapatero que para el pintor y el escultor. El médico desea una hermosa curación, es decir, una curación bien proporcionada en el caso, deslumbrante, total, si es que podemos resumir así, con Santo Tomás, las características de lo bello. El objetivo de la técnica agrícola es para el agricultor la producción de cosechas «abundantes, brillantes y proporcionadas al esfuerzo y la necesidad». Y, *mutatis mutandis*, lo mismo sucede con todos los oficios mecánicos.

Pero una vez dicho esto, no por ello deja de ser cierto que cuando nuestros autores hablan de arte eligen a menudo, instintivamente, sus ejemplos en la arquitectura, la música y la pintura. Por ello hemos de suponer que, con frecuencia, los vocablos adquiren un sentido estético netamente determinado. Esto es lo que obviamente sucede en las obras sobre la *Música*, pero también en la *Summa Teológica*, donde Santo Tomás, hablando sobre el placer estético desinteresado (ese placer que nos permite gozar de la intuición pura de lo bello sensible en sí mismo), cita inmediatamente como ejemplo la bella melodía sonora: «Sunt delectabilia propter sui convenientiam, sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato» [Son deleitables a causa de su armonía, como cuando el hombre disfruta con un sonido bien armonizado] [5]. Sucede lo mismo cuando en el *De caelo et mundo* hace alusión a las bellas proporciones arquitectónicas: «en un hermoso edificio, dice, las dimensiones de cada parte están determinadas en función de las medidas de las otras partes y todas son (musicalmente) solidarias con la forma del conjunto» [6]. Y sigue siendo así cuando los autores, después de San Agustín, hablan de las artes de imitación: las obras que imitan, además de su armonía formal, son bellas en la medida en que se corresponden con el modelo, aunque éste sea intrínsecamente feo [7].

De lo que se deduce que, aunque los textos relativos a las bellas artes estén desperdigados en los escritos de los teólo-

[5] *Et.* III, 288.
[6] *De caelo et mundo*, I, 6, 9.
[7] *Et.* III, 343.

gos en forma de alusiones pasajeras, son totalmente paralelos a esos otros textos en los que los cronistas y viajeros enuncian sus juicios estéticos sin referirse a una filosofía del arte explícita. Hemos citado anteriormente un buen número de textos, de los que resulta que las formas plásticas se admiraban como bellas, porque se gozaba con su pura visión y se descubrían espontáneamente en su estructura los mismos caracteres que los «sabios» debían sintetizar en su definición de lo bello [8].

Así, no podemos decir, sin más, que la Edad Media careció de crítica artística, pues conoció la diferencia entre el goce irracional y el juicio irreflexivo [9]. Elaboró con esmero o recuperó críticamente las definiciones de lo bello y del arte. Creó un modelo ideal de las condiciones que debía cumplir la obra perfecta para cada arte en particular. Por lo tanto, si las palabras tienen un sentido, habrá que admitir que, en sus juicios y apreciaciones, la Edad Media comparó la percepción actual con una norma preconcebida que se consideraba absoluta: hizo crítica.

Pues, aunque sea poco elaborada, es hacer crítica decir que una obra es bella porque está bien hecha, porque evidencia la mano del espíritu, porque tiene «oficio». Y sigue siendo crítica el denominarlo bello, porque se impone como «decente»: si cumple la tarea que le impone el arte, si es adecuado por su veracidad y utilidad material o moral, si todas sus partes se mantienen unidas como conviene— y todos estos conceptos son familiares a la Edad Media— se está juzgando la obra según principios críticos y estéticos. No seguiremos desarrollando la idea. Sabemos que la Edad Media tuvo sus escuelas y talleres, que los maestros enseñaron sus oficios, que en ocasiones consignaron su experiencia en manuales técnicos, que en las escuelas se formaron escritores y músicos, que se practicó el análisis literario y musical siguiendo métodos y programas reconocidos [10]. Por todo ello

[8] Cf. *supra*, p. 225, n. 2 y 3.
[9] *Supra*, p. 143.
[10] *Et.* II, ch. VII *f*, 3.

es evidente que nuestros clérigos se encontraban en posesión de todos los elementos «científicos» que les permitían juzgar las obras y prestar un sentido a determinadas palabras técnicas o estéticas. Ciertos textos nos demuestran que se atrevieron a juzgar a los grandes clásicos, tanto desde el punto de vista moral como del artístico.

Podríamos preguntarnos si la Edad Media se planteó la cuestión de la jerarquía de las artes. Sin duda, determinadas artes le parecían fundamentales: la música, ya que sin armonía y sin número nada puede perdurar; la literatura, porque sin arte oratoria y poética ninguna sociedad podría nacer ni transmitir la sabiduría. La Edad Media conoció el antiguo problema de la preeminencia de la pintura o de la literatura: Alcuino y Haraban Maur prefieren las bellas letras, particularmente la Biblia, a las bellas imágenes. Durando de Mende proclama, medio milenio más tarde, la superioridad de la pintura: en efecto, la imagen es más conmovedora que la narración, porque golpea la vista de inmediato.

La Edad Media pensó, e incluso experimentó, la nostalgia de la obra de arte perfecta que —con imágenes apropiadas y música encantadora— habría materializado la sabiduría total —cuadrivial y trivial, científica y filosófica, profana y religiosa— en una forma perfecta. Juan de Salisbury habla de este ideal y Dante lo lleva a efecto: «Tanta disciplinarum copia et tanta compositionis et condimenti gratia (esset) ... ut opus consummatum omnium artium quodammodo videretur imago» [Habría tanta riqueza de conocimientos y tanta gracia en la composición y en el adorno... que la obra terminada parecería en cierto modo la imagen de todas las artes] [11].

Pero algunos tienen pretensiones más elevadas. El ideal griego reaparece en plena Edad Media. La obra de arte perfecta aúna la danza, la poesía y la música, como en la escena antigua. El arte de la armonía comprende la armonía de los gestos y de las evoluciones coreográficas, así como la armonía de los sonidos vocales e instrumentales: «quae cuncta tria sociata perfectam faciunt cantilenam» [estas tres unidas com-

[11] *Et.* II, 329.

ponen una perfecta cantilena] [12]. Rogerio Bacon recupera esta misma doctrina, posiblemente por mediación de los árabes, llegando incluso a insistir en el aspecto psicológico. «El placer estético absoluto —*completa, plena, perfecta delectatio*— resulta de la síntesis de los placeres de la vista y del oído (y del tacto) desde el momento en que se presentan como una armonía de armonías: «*cum conformentur proportionibus convenientibus*» [disponiéndose armoniosamente inconvenientes proporciones] [13]. Posiblemente, al teatro griego corresponde el misterio medieval, con sus cantos métricos y rítmicos, la interpretación de sus instrumentos, sus gestos, saltos y danzas: «Ars instrumentorum et cantus et metri et rythmi non vadit *in plenam delectationem sensibilem*, nisi adsint gestus et exultationes et flexus corporales» [El arte de los instrumentos, los cantos métricos y rítmicos no caminan hacia el pleno placer de los sentidos, si faltan los gestos, los saltos y los movimientos corporales] [14].

Quizá aún no sea bastante. El placer estético completo es imposible sin la unión de todos los sentidos. La tradición continúa durante toda la Edad Media, culminando en la estética extática de Tomás Gallo [15]. Pero éste se limita a ser una prolongación de Hugo de San Víctor: «No hay alegría perfecta sin la iluminación de los sentidos superiores, sin la dulzura de las satisfacciones vitales: «duo magna sunt bona ad gaudium et felicitatem operantia: lumen et dulcedo; utrumque ad gaudium plenum exigitur» [Hay dos grandes bienes que se ocupan del gozo y de la felicidad: la luz y el placer; un gozo pleno exige ambos] [16]. Hugo prosigue la tesis de su comentario sobre el Pseudo-Dionisio, en el *Didascalion*. Solamente habla de estética, pero es posible que su discípulo Ricardo pensara en el arte al llegar al séptimo grado de la estética de las formas sensibles.

El goce de los colores y las figuras se encuentra en la

[12] *Et.* I, 321.
[13] *Et.* III, 237.
[14] *Et.* III, 237.
[15] Cf. *supra*, p. 129.
[16] *Et.* II, 211.

base, viene a continuación el de las cualidades más profundas, por ejemplo, de los perfumes y los sabores, después el de los movimientos activos de la naturaleza, el de la creación de las obras de arte, las instituciones morales, las grandes pompas laicas, las ceremonias religiosas, las procesiones y las misas pontificias. «Aquí se dan cita todas las cualidades formales de la belleza victorina: el perfume del incienso, la melodía de los cantos, la excitación del oro, las luces, los colores, las evoluciones ordenadas, los gestos y movimientos expresivos, vastas "disposiciones" y "composiciones", bellezas diversas cargadas de armonías inmediatas y de significados misteriosos más profundos» [17].

[17] *Et.* II, 254.

2

Las artes plásticas

La arquitectura es la primera y la mejor de las artes plásticas. A primera vista es la única que se menciona entre las artes mecánicas. Mirándolo con mayor detenimiento se observa que Hugo de San Víctor se esfuerza, bajo esa denominación, en clasificar tanto las diferentes artes de la construcción como las de la ornamentación.

La arquitectura se divide en dos grandes ramas [18]; en artes de constructor y de forjador. Las de forjador comprenden la impresión y la fundición; las de constructor se subdividen en artes de albañil, carpintero y decorador. Las artes u oficios decorativos son las técnicas de todos los que terminan u ornamentan el trabajo pesado, pulimentan, desbastan, esculpen, frotan, rastrillan, hacen el revestimiento al trabajar la arcilla, la roca, la piedra, la madera, el marfil, el hormigón, la escayola, el yeso, etc.

Por consiguiente, la división de la arquitectura propiamente dicha toma en cuenta los caracteres fundamentales de ese arte que consiste en edificar y ornamentar lo que construye. Ya Isidoro resume el vocabulario romano al respecto: el arquitecto traza el plano y pone los cimientos que determinan la situación de las diversas habitaciones *(dispositio)*, levanta los muros y los cubre con arcos o techos *(constructio)*, decora los materiales brutos de cosas preciosas o de formas artísticas *(venustas,* id est, quidquid illud ornamenti vel decoris causa aedificiis additur). Entre las formas decorativas Isi-

[18] *Et.* II, 377-386.

doro cita las placas doradas con las que se recubren los techos, el artesonado incrustado, los mármoles, los mosaicos, los frecos, los adornos de estuco, etc.

La arquitectura es el arte por excelencia y el arquitecto el primero de los artistas mecánicos. Según Vitruvio, es un sabio, un hombre cultivado que ha recibido una formación general [19]. Está formado, añade la Edad Media, en el *quadrivium* y en las letras: «ars sine scientia nihil potest». Es el maestro de otros artesanos y artistas a los que da directivas. Es, particularmente, el símbolo de Dios, arquitecto del Universo, e imagen de Cristo que edificó la iglesia espiritual sobre los cimientos de la enseñanza apostólica. Como escribe Casiodoro, es el hombre que, imitando con el mayor cuidado los modelos de la antigüedad, se convierte en el noble fundador del arte moderno [20].

La forma fundamental de la construcción está impuesta por la propia naturaleza. Responde a las necesidades y obedece a las leyes físicas: el arquitecto sólo sabe crear imitando a la naturaleza [21]. Pero pronto la forma fundamental se modifica bajo la influencia de otras aspiraciones accesorias. El hombre busca un mayor confort, le agrada todo aquello que considera conveniente en la utilización de los bienes, tiende incluso a lo que no es ni necesario ni útil, sino simplemente agradable de ver [22]. Por lo tanto, en el edificio habrá aspectos que constituyen la forma esencial y otros accesorios: «Haec omnia magis apparent in artificialibus quam in naturalibus» [Todos estos son más visibles en los objetos artificiales que en los naturales] [23]. Parece evidente que mientras los pilares y columnas son necesarios para que la iglesia sea sólida [24], las esculturas que adornan los capiteles, abstracción hecha de su papel didáctico, sólo tienen un

[19] *Et.* I, 248.
[20] *Et.* I, 248.
[21] *Supra*, p. 180.
[22] *Et.* II, 387, 388.
[23] *Ib.*, 393.
[24] *Supra*, p. 221.

valor estético, «ut pulchriores appareant» [para que parezcan más bellos][25].

La belleza existe en las formas necesarias: proporción, color, grandeza; existe también en las accesorias. Nos encontramos nuevamente ante la oposición entre *prodesse* y *delectare*. La historia de la estética medieval nos habla de los conflictos violentos que se desataron entre los monjes constructores del siglo XII, los unos admitiendo únicamente la belleza de las formas necesarias, belleza puramente funcional, belleza desnuda y simple, los otros, por el contrario, gozando, además, y a veces especialmente de la belleza puramente decorativa, superflua, a menudo demasiado rica, demasiado complicada, demasiado variada[26].

Sabemos, como acabamos de recordar, que toda belleza se define, ya sea por su proporción musical, o por el color luminoso o bien por ambas cualidades, a las que se añade la grandeza. Sabemos que, «a los ojos de los sabios», la belleza accesoria de la virtuosidad técnica solamente se justifica por la belleza que se identifica con la sana satisfacción de las necesidades indispensables e incomprensibles. Sabemos que la calidad de la obra de arte se juzga por la perfección del «oficio», por la «decencia» de la obra global, por el «placer» estético y puramente visual del espectador. A la luz de estos principios comunes releeremos las antiguas crónicas, pues toda la estética medieval se encuentra en ellas.

Unos hacen hincapié en el placer que producen a los ojos las construcciones bellas[27], otros en el saber hacer del arquitecto[28], y aún hay quienes insisten en que todo aparece tal y como debe ser[29].

Numerosos textos nos hablan de la grandeza de las ruinas romanas[30] o de las construcciones recientes[31].

[25] *Et.* II, 395.
[26] *Et.* II.
[27] *Et.* II, 77.
[28] *Ib.*, 84, 85.
[29] *Ib.*, 81, 85, 86.
[30] *Ib.*, 82.
[31] *Ib.*, 82.

También son numerosas las referencias a la luz, de la claridad pura del día, del resplandor de la belleza como tal, de los colores brillantes de los mosaicos, de los relicarios, de las pinturas, de las vidrieras, de los tapices [32]: todo es esplendor, todo es rutilante, todo resplandece gloriosamente [33].

Algunos espíritus se sienten particularmente impresionados por la proporción: la composición, «artificiosa compositio» [34], es la creación de una forma global siguiendo un orden hábilmente proporcionado que recuerda una melodía musical u oratoria. Algunos llegan a llamar *compositor* al arquitecto. La composición es como un orden divino en la bella arquitectura: «omnia divina ordinatione compacta» [Todo unido por un orden divino] [35]. Básicamente radica en la determinación de las proporciones justas: el problema consiste en adaptar la longitud y la altitud de tal manera que el conjunto resulte digno de elogio [36]. Un edificio sólo será bello si las dimensiones armonizan entre sí, «latitudine, longitudine et altitudine congruenti» [37]. ¿Sería temerario, para quien sabe que el arquitecto medieval actúa de acuerdo con la aritmética, la geometría y la ciencia de las proporciones [38], suponer que se preocupa en sus creaciones de las relaciones simples de las que hablaba Boecio a propósito de los números, de los sonidos, de los cuadrados y de los rectángulos? [39].

La *compositio* se repite en las demás artes plásticas, tanto en la escultura como en la pintura [40]. Se trata de artes «representativas» que plantean una nueva cualidad, la de la imitación de lo real. La imagen es bella en la medida en que permanece fiel, sea el modelo bello como un ángel o feo como un demonio. El criterio supremo del arte es el de la vida. En la capilla episcopal de Mans producían admiración

[32] *Ib.*, 83.
[33] *Ib.*, 87, *ibíd.* «compositor».
[35] *Ib.*, 75.
[36] *Ib.*, 92.
[37] *Ib.*, 91.
[38] *Supra*, p. 217.
[39] *Et.* I, 16 sv.
[40] *Et.* II, 87.

las imágenes pintadas con tal genialidad y tan similares al aspecto real de los hombres que se olvidaba todo lo demás al contemplarlas: las preocupaciones de la vida práctica y las ocupaciones cotidianas, la ilusión de la vida arrebataba la mirada y el espíritu: «imagines ingenio admirabili viventium speciebus expresse conformatae intuitus adeo convertebant ut suarum occupationum obliti in eis delectarentur» [imágenes, que modeladas expresivamente bajo la apariencia de seres vivos por un genio admirable, atraían las miradas hasta tal punto que, olvidados de sus ocupaciones, se deleitaban con ellas] [41]. El maestro Gregorio habla en términos análogos de la Venus (¿de Cnido?) que había admirado en Roma: «Tam miro et inexplicabili perfecta est artificio ut magis viva creatura videatur quam statua» [Es perfecta y de un arte tan maravilloso y admirable que más parece una criatura viva que una estatua] [42]. El summum del arte plástico es crear la ilusión de la vida, es decir, la forma vital resplandeciendo en la materia que ella organiza [43]: una estatua es perfecta cuando parece que nos está mirando, que va a hablarnos, que se va a poner en movimiento [44].

El criterio de la vida vale lo mismo para las obras que representan formas ideales —los santos y los ángeles— que para aquellas en las que vemos demonios y condenados. La Edad Media era tan sensible al realismo de la fealdad como al idealismo de la belleza, tal y como nos demuestran dos poemas del siglo XII, uno al describir una cabeza gesticulante, «bella en su horror, admirable por su ferocidad, infundiendo tal espanto que resulta digna de admiración» [45], el otro recordándonos con una melancolía muy romántica las antiguas estatuas de la mitología, «más bellas que los dioses y que las formas que la naturaleza ha reproducido en la realidad» [46]. El poeta que está admirando la belleza puramen-

[41] *Ib.*, 91, 92.
[42] *Ib.*, 104.
[43] *Supra*, p. 91, 92.
[44] *Et.* II, 103.
[45] *Ib.*, 105.
[46] *Ib.*, 106, 107.

te escultural no confunde en ningún caso los criterios religiosos con los artísticos: recuerda el código de Teodosio: «no es su pretendida divinidad la que hace reverenciar esas estatuas, sino el genio del artista» [47]. «Simulacra artis pretio non divinitate metienda», decía el código [Las estatuas deben valorarse no por su divinidad sino por el valor de su arte] [48].

El humanista del siglo XII es incluso sensible a un torso mutilado [49]. Citando a Jenócrates, ha comprendido a Plinio penetrando, como él, en el sentido de la escultura, pues siente el tipo de arte que es necesario para que una ligera cabellera conserve en el rígido bronce su blanda flexibilidad [50]. El crítico de cuadros bellos no es menos experto en materia de colores «vivientes» y engañosos. En los *Libros carolinos* aparecían ya criterios puramente artísticos. El autor constata que los hombres aprecian las imágenes por las más variadas razones: a menudo se debe al talento de los pintores, entre los que unos dominan mejor que otros su oficio; unos gustan de pintar lo bello, otros representan lo feo. Los aficionados también juzgan a veces un cuadro por la fealdad o belleza intrínseca del modelo, se basan en el parecido de la imagen con lo real, en el valor amanerado o brillante de los materiales, o bien en la antigüedad o novedad de las pinturas [51].

[47] *Ib.*, 107.
[48] *Cod. Theod.* *Et.* 16, 10, 8. *Corp. Inscr. lat.* VI,*1658.
[49] *Et.* II, 106.
[50] *Ib.*, 103.
[51] *Ib.*, I, 273, 274.

3

La música sonora

La Edad Media distingue en la música sonora, la música vocal y la instrumental. Pero mantiene una importante pugna con las dificultades terminológicas. Pues, si oponemos la música que produce de inmediato el movimiento de los cuerpos (un proyectil silbando en el aire) a la que producen los instrumentos o los «órganos» (las cuerdas resonando cuando las punteamos), es obvio que, por oposición a la música de las esferas, el canto humano debe considerarse instrumental [52]. Pero hay instrumentos u órganos que son creados por la naturaleza, como los pulmones, la laringe y las cuerdas vocales, en tanto que otros están fabricados por la industria humana, como las maderas y las cuerdas: la música vocal es entonces natural y la otra, al ser ejecutada, necesita de la mano, es instrumental en el sentido estricto [53]. De la dificultad resultante de la oposición entre el arte y la naturaleza entramos de lleno en la evolución de un término. Se llama natural a la música vocal por oposición a la «musica artificialis» que se produce con *artefacta*, es decir, con instrumentos inventados por el hombre, aunque es, sin lugar a dudas, artística, «artificialis alio sensu» [artificial en otro sentido], esto es, conforme conscientemente con las leyes de la armonía objetiva en contraposición a la música que producen a ciegas las cosas de la naturaleza, ya sean los astros, los vientos, los pájaros, etc. [54].

[52] *Et.* II, 114.
[53] *Et.* 114.
[54] Passim *ib.*, 115.

No obstante este problema, más verbal que real, la Edad Media tiene en gran aprecio la música, tanto vocal como instrumental. Si hubiera que elegir entre las dos, daría la preferencia al canto, ya que es más serio, más moralizador y más verídico que la armonía puramente instrumental o formal. Pero en el siglo XIII se prefiere en forma expresa el canto acompañado de instrumentos al canto aislado o *a capella* [55]. En el canto aislado los Antiguos, y después de ellos Casiodoro, Isidoro y todos los demás, exigían que fuera rítmico, o sea, que el ritmo de la melodía se adaptara al ritmo de la palabra: para ellos el ritmo era fundamentalmente la síntesis de la armonía puramente sonora y del metro puramente verbal [56]. Razón por la cual a un tema triste corresponderá una melodía entristecida y a un texto gozoso una melodía alegre [57]. Cuando el canto acompañado de un juego instrumental se convierte en regla, se impone una nueva proporción: la orquesta y los coros deben actuar en armonía siguiendo las leyes del *organum:* «ut sibi conformentur» [de manera que se adapten a él] [58].

San Agustín y en consecuencia, toda la Edad Media, diferencia particularmente una forma «sublime» y una forma «racional» del canto. La primera es algo infinito e indefinido, la segunda tiene unos contornos netos y precisos. El canto, dice San Agustín, emplea palabras articuladas, con un sentido neto, que forman unos conjuntos determinados. Por el contrario, el *jubilus* es la expresión de una alegría excesiva que ya no se puede expresar con palabras, lo mismo que Jeremías en presencia del Señor farfulla: «Ah, ah, ah», éste se expansiona en vocalizaciones puramente emotivas: «jubilare gaudere est... quando gaudium *confusa voce* proferimus» [*Jubilare* es alegrarse... cuando expresamos la alegría con sonidos inarticulados] [59]. A la *jubilatio* religiosa de los *Alleluia* co-

[55] *Supra*, p. 228 sv. (Roger Bacon).
[56] *Et.* I, 63.
[57] *Et.* II, 128.
[58] *Supra*, p. 228 sv.
[59] *Et.* I, 66.

rresponde el júbilo de los juglares, cuyos «Klangspielereien» son absolutamente profanos [60].

Se tratara del canto o, por ejemplo, de la flauta, la primera melodía fue monódica. En el siglo IX aparecen, indiscutiblemente, los primeros textos que hacen explícitamente alusión a la polifonía propiamente dicha. Así es como la «armonía» o la «sinfonía», que se manifestaban primitivamente en la *sucesión* melodiosa, surgen en forma de acordes *simultáneos*. Se añade el volumen musical a la línea sonora [61]. Indudablemente, los Antiguos conocían el canto al unísono y la fusión armónica de diferentes timbres; tenían la noción de la sinfonía tal y como la define Casiodoro: «el acorde melodioso de sonidos graves y sonidos agudos que aparecen tocados al unísono en un coro o en una orquesta» [62]. Pero se trata de sonidos que no se oponen entre sí: «ex diversis, non ex adversis» [de distintos, no de contrarios] [63]. En el caso de la polifonía, que los medievales llaman «organum, organisatio, diaphona», se trata de heterofonía propiamente dicha, es decir, de armonías voluminosas que surgen del extraño acorde de líneas melódicas discordantes: «vocum *disparium* inter se junctarum dulcis concentus... concentu concorditer *dissono*» [dulce concierto de voces diferentes unidas entre sí... en un concierto armónicamente discordante] [64].

Un gran número de textos hacen alusión al placer extraordinario de la polifonía. Erígena, para sugerir la inexpresable belleza del Universo, no encuentra imagen más sugestiva que la de un concierto polifónico [65].

A finales de la Edad Media o principios del Renacimiento, se habla de la inestimable belleza del contrapunto: «musicae innata est quaedam communis secundum seipsam delectatio... contrapuncti concordia inaestimabilis animae affertur laetitia» [es innato a toda música un cierto placer por sí

[60] *Ib.*, 180.
[61] *Ib.*, 326 sv.
[62] *Ib.*, 63.
[63] *Ib.*, 326.
[64] *Ib.*, 327.
[65] *Et.* I, 329.

misma... la armonía del contrapunto produce una inestimable alegría en el alma][66]. Se pueden intercalar otros testigos del placer musical polifónico entre Erígena y Ugolino de Orvieto: Guy de Arezzo, Juan Cotton[67], Guillermo de Auvergne, Tomás de York, Rogerio Bacon, etc.

Monódica o polifónica, la música engendra placer por su forma sonora. Ya hemos visto que el carácter serio de todo arte proviene, en primer lugar, de la utilidad de su contenido. La música no escapa a la regla y los «sabios» gozan de ella principalmente en la medida en que embellece y facilita la entrada en el alma de palabras de verdad, moralidad y religión. Desde este punto de vista es evidente que deben condenar, por las mismas razones que las fábulas poéticas, las canciones profanas de los juglares y goliardos a las que ponen música Ovidio o sus amores.

Pero, además del texto, está la forma. Esta tiene un doble valor, uno expresivo y, de nuevo, virtualmente moral, el otro puramente formal.

Se debe citar a Juan Cotton en relación al tema de la expresividad musical. Sin duda, dice, ciertas melodías resultan expresivas por el significado del texto al que se adaptan, pero las hay que son expresivas por sí mismas, únicamente por su textura sonora: una antífona de Pascuas transmite solamente con su melodía, «in ipso sono», la alegría pascual; otra, en cambio, hace resonar el dolor «non tantum in verbis sed etiam in cantu»[68]. Y es que los sonidos, lo mismo que los colores, actúan sobre la psicología del hombre y, por ende, sobre sus pasiones: «El tono vital y el sentimiento que lo acompaña se intensifican con ciertos sabores y olores y se debilitan con otros. Lo mismo sucede con los colores y los sonidos»[69]. Por lo cual es natural que a los distintos modos de ser correspondan «caracteres» emotivos diferentes[70]. Es inevitable que los modos y los tonos, además de los tipos de

[66] *Et.* II, 121.
[67] *Ib.*, 127.
[68] *Ib.*, 126.
[69] *Ib.*, I, 126.
[70] *Ib.*, 125.

modulación inarmónica, cromática y diatónica, tengan una expresividad distinta [71]. Cae por su propio peso que la altura y el timbre de las voces masculinas y femeninas influyen de distinta manera sobre la afectividad [72]. A partir de entonces, la puerta se abre de par en par al elemento subjetivo. Dependiendo del propio temperamento, los individuos y los pueblos muestran su preferencia por un modo, un género o una altura: «diversi diversis delectantur» [los diferentes agradan a los distintos] [73]. Al relativismo musical corresponde el relativismo plástico que se expresa mediante la selección variable de ciertos colores, ciertas proporciones y ciertas dimensiones [74].

Pasemos a la forma pura. A lo largo de toda la Edad Media se vuelve con insistencia a las dos formas de gozar de la expresión musical. Una es vulgar, la otra crítica. La primera es sensible: se confía en el placer inmediato del oído deleitado por sonidos «suaves»; la otra es intelectual: sin hacer abstracción del mundo sonoro —lo que sería un absurdo— se reduce toda la belleza musical a proporciones inteligibles. Como parece insinuar Adelardo de Bath, el goce «filocósmico» de la música es equivalente a la voluptuosidad inmediata, el placer «filosófico» del gran arte proviene del goce espiritual. Unos se complacen en escuchar y componer por instinto, abandonándose a su gusto subjetivo sin conocer las reglas de la armonía, las melodías «secundum propriam voluntatem» [según su propia voluntad]; otros componen y disfrutan «secundum veritatis regulam» [según la regla de la verdad], con la mirada fija en las leyes objetivas. Se podría comparar a los unos con los borrachos que vuelven a su casa sin reconocer el camino; los otros son sabios que saben lo que hacen, cómo lo hacen y por qué lo hacen. Existe ante la música una actitud animal: «qui facit quod non sapit, diffinitur bestia» [aquel que hace lo que no sabe se define como

[71] *Et.* I, 335.
[72] *Et.* I, 336.
[73] *Et.* II, 126.
[74] *Et.* III, 249; cf. 27; II, 125, 126.

animal], pero hay también otra que es completamente espiritual, incluso en la percepción sensible [75].

Así se recupera la gran tradición antigua que aproxima la música, como las otras artes, a la actividad intelectual y contemplativa.

Como muy bien dice Escoto Erígena, en la forma musical hay dos cosas: la sensación sonora y la proporción justa. Gozamos de la una en la otra. Pero existe un medio de reprimir el sentido intelectual de la proporción en beneficio de los goces sensoriales inmediatos e indistintos; hay un medio de percatarse, al escuchar un concierto polifónico, de que en último término el placer musical es estrictamente formal. No son los sonidos de variados timbres, los de las maderas o las cuerdas, los que producen el placer de la armonía, sino las proporciones y las proporcionalidades que ordenan sus sonidos y solamente percibe y aprecia el sentido íntimo [76].

Ahora bien, para aquel que goza en toda su plenitud de la bella polifonía, el placer musical tiene su desarrollo en varias fases. Inicialmente la excitación puramente sensorial y las armonías sensibles, «numeri sensuales»; y podemos detenernos ahí. Pero gozaremos más y mejor de la armonía prestando atención a la estructura formal que da a los sonidos un significado superior haciendo que la música aparezca como una matemática confusa [77]. El placer se puede agotar en la percepción de la forma inmediata, pero si más adelante queremos abandonarnos al imperio de la música y al del espíritu que la anima, veremos que escuchando con inteligencia nos sumergimos, incluso inconscientemente, en un mundo de misterio, el de las propias leyes de la armonía, de las proporciones primeras, de los números eternos. Sentimiento de misterio que expresa en forma alegórica la antigua leyenda de Orfeo y Eurídice. Orfeo simboliza ese canto maravilloso que perciben nuestros oídos en el mundo sensible. Eurídice es la

[75] *Et.* II, 119.
[76] *Et.* I, 334.
[77] *Et.* I, 28 (Boecio).

imagen del misterio inteligible y divino que entraña toda melodía. Si la sensibilidad desea desvelar a la conciencia clara el sentido profundo y absoluto de la armonía, todo se desvanece. En el momento en que creemos ver y comprender, nos encontramos de nuevo sumidos en las tinieblas. Es preciso conformarse con el misterio inviolado [78].

Esta es la hermosa leyenda que reproducen los autores carolingios y que materializa las numerosas alusiones al carácter inefable, indecible e inexpresable, del sentimiento musical.

En opinión de Casiodoro, los Antiguos situaban la felicidad suprema en el goce contemplativo de la armonía eterna inmanente a las melodías sonoras: las sensaciones se elevaban a las proporciones, las proporciones realizadas a los números inteligibles. El cristiano se eleva aún más y pasa de los números a la Unidad: en él el sentimiento del misterio musical alcanza su plenitud en el éxtasis místico. Cuando la música penetra en la conciencia desaparecen sus habituales preocupaciones [79]; lo mismo que quien contempla una imagen bella consigue olvidar sus problemas [80]. «Pero en lugar de detenerse en los bellos sonidos, el sabio verdadero descubre en la música la Causa verdadera de toda armonía: si los Antiguos se percataron y se elevaron del orden matemático a la teología suprema, tuvieron razón al vincular el éxtasis musical a la felicidad perfecta». «Bene quidem arbitrati si causam caelestis beatitudinis non in sonis sed in creatore posuissent» [Sin duda, habrían juzgado bien, si hubieran situado la causa de la felicidad celestial no en los sonidos, sino en el Creador] [81].

Según Casiodoro, es en el sentimiento del símbolo donde debe consumarse la estética musical: si la armonía le arranca a uno de sí mismo, le eleva más allá de su yo, le dilata hasta el infinito, es porque en ella se refleja algo de Dios, es que en ella se trasluce la Felicidad absoluta [82].

[78] *Et.* I, 338.
[79] *Et.* I, 687.
[80] *Supra*, p. 234.
[81] *Et.* I, 69.
[82] Sobre el éxtasis, cf. *Et.* II.

Pero la música tiene también un significado alegórico y si no lo recordáramos la estética musical no sería completa. Todo lo que precede pone de relieve el significado profundo de un principio medieval que se olvida con excesiva frecuencia: antes de profundizar en el sentido alegórico del mundo y del texto bíblico hay que expresar la esencia del sentido inmediato e histórico [83]. La interpretación alegórica de lo bello presupone el goce de lo bello tal y como se presenta a la experiencia inmediata [84]. Antes de enfocar todas las formas como signos de lo invisible, deben ser consideradas en su estructura física: «creaturae possunt considerari ut res vel ut signa» [las criaturas pueden ser consideradas como cosas o como signos] [85].

La iglesia de piedra es ante todo una forma arquitectónica que los autores aprecian en su materialidad; pero es también el símbolo del mundo invisible, ya sea que por su forma redonda recuerda la sociedad cerrada y acabada del cielo, ya sea que por la cruz aparezca la proyección arquitectónica del crucificado [86].

Lo mismo sucede con la música. La cítara nos recuerda la Sagrada Escritura: su caja de resonancia es el símbolo de la realidad, de la historia; sus cuerdas, los instrumentos que tendidos sobre la historia hacen brotar el sentido místico de los acontecimientos [87]. El tetracordio doble es el signo de Dios: uno es la representación de su Humanidad, la vida oculta con los sonidos graves, con las notas agudas la pasión y la muerte; el otro es la imagen de la armonía divina realizada en la resurrección o en la gloria eterna [88]. Toda sinfonía se revela como la imagen del Universo unificada en Dios. Guillermo de Auvergne desarrolla la comparación de Escoto: identificad en las notas más altas la armonía de las criaturas más sublimes, los sonidos graves indican los seres

[83] *Et.* II, 304, 306.
[84] *Supra,* p. 110.
[85] *Et.* II, 304.
[86] *Et.* II, 361.
[87] *Ib.,* 208, 343.
[88] *Ib.,* 360.

sensibles degradándose progresivamente hasta la materia inanimada: «pro varietate resonantes et extremis mira concordia consonantes concentum mirae jucunditatis efficere» [resonando en su variedad y emitiendo sonidos con una admirable armonía en sus extremos ejecuta un concierto maravillosamente placentero][89]. Todo concierto, dirá Herder laicizando la tradición medieval, es el símbolo de la armonía cósmica: no es sino la antigua fórmula bajo una forma nueva.

[89] H. Pouillon, a. c., p. 272.

4

Las Bellas Letras

Sin duda la teoría artística mejor elaborada en la Edad Media es la teoría literaria. Sigue una línea continua de desarrollo subrayando diferentes aspectos de la composición.

Citaremos, en particular, a Casiodoro e Isidoro, teóricos de las bellas letras, entre los fundadores de la Edad Media y a continuación a los defensores de dos concepciones diametralmente opuestas, una que valora una belleza bárbara, hermética, extraña, procedente de los glosarios, otra que celebra la belleza clásica, clara, simple, tradicional [90]. La primera de estas concepciones la traduce, a duras penas, Virgilio el Gramático y la llevan a efecto numerosos autores, principalmente irlandeses, del siglo VIII al XI. La segunda, la de los anglosajones Aldhelm y Beda, da origen del ideal de los prosistas y poetas carolingios.

Casiodoro subraya de inmediato la excepcional importancia de la gramática, o lo que es lo mismo, un conjunto de técnicas que abarcan tanto la belleza como la correcta expresión apoyándose en la explicación e imitación de los grandes clásicos. El arte literario es origen y fundamento de todas las artes liberales, puesto que permite la formulación de todo saber; tiende a la expresión abundante y brillante y se adquiere leyendo a los autores: «peritia pulchre loquendi ex poetis illustribus oratoribusque collecta» [el arte de un lenguaje hermoso adquirido en los poetas y oradores brillantes] [91]. Su misión es agradar mediante un estilo pulido,

[90] *Et.* I, cap. IV.
[91] *Et.* I, 39.

provocando un placer técnico específicamente literario: «climatae locutionis (arte) placere» [agradar (con el arte) de una pulida locución], deteniéndose en determinados detalles en los que el «decorum» interpreta el papel principal [92].

Isidoro desarrolla los principios que resume Casiodoro. Hace una distinción entre prosa y poesía, insiste en los géneros literarios, desarrolla la estética del contenido, define sus posiciones en relación con lo verdadero, lo verosímil y lo ficticio puro y presta la máxima importancia a la expresión. Esta obedece, ante todo, a las reglas del «decorum» [93]: el verbo debe adaptarse al pensamiento. Si fuera preciso elegir, habría que preferir la autenticidad del pensamiento a la belleza de la expresión. El encanto de ésta, «compositio verborum», resulta en parte de las figuras, pero principalmente de las imágenes, indispensables en el lenguaje poético, «obliquis figurationibus cum decore aliquo» [95], y en parte, del ritmo y de la musicalidad del verso y de la frase [96].

El obispo de Sevilla sintetiza de esta manera la esencia de lo aprendido durante su formación, sus lecturas y la transcripción de manuales. No llega a desarrollar la teoría de la expresión que adquiere considerable importancia a través de los tiempos. Adhelm, y especialmente Beda, demuestran en sus tratados técnicos que conocen a la perfección el sentido de la belleza literaria: Beda destaca, por ejemplo, el valor de la musicalidad *(modulatio)* de los versos rítmicos y métricos e insiste en el carácter gráfico y «trópico» del lenguaje en un tratado en el que subraya de nuevo las aliteraciones, las rimas y las aliteraciones que prestan al fragmento recitado un carácter melodioso, «concinnas rhetorum declamationes» [las armoniosas declamaciones de los oradores].

Contamos ya con los principales elementos de la teoría de las bellas letras que se enseñará en las escuelas carolingias. Alcuino los resume en forma excelente, y no nos detendre-

[92] *Et.* I, 39.
[93] *Ib.*, 40.
[94] *Ib.*, 03.
[95] *Ib.*, 06, n. 2.
[96] *Ib.*, 97.

mos a decir que copia sin originalidad. En la estética medieval tal cosa sólo tiene el siguiente significado: Alcuino se hace fiador de una tradición que acepta; comparte las opiniones de Cicerón sobre la belleza estilística y oratoria; defiende los principios del humanismo literario *que propone como programa a las escuelas*. Y, como Cicerón, autor de la *Retórica* y del Tratado *De los deberes*, añade al humanismo literario un humanismo moral, mostrándose así como el precursor de los teóricos de Chartres pues, ya con el título, «de Rhetorica seu de Virtutibus», está enunciando la síntesis de la *sapientia* y de la *eloquentia*.

En ambos dominios, uno moral y otro literario, los carolingios preconizan el ideal del *decor*, del justo medio, de la medida. Haraban Maur justifica los análisis y comentarios tanto del anónimo de Viena como de Remigio de Auxerre: ¿Acaso la Gramática no es para él la ciencia de la expresión correcta además de la que explica a poetas e historiadores? [97]. Para Haraban todo se resume en el ideal de la conveniencia: «diserte et decenter, apte et eleganter eloqui» [hablar clara y convenientemente, apropiada y elegantemente] [98]. Es también el ideal de Alcuino [99] y del anónimo de Viena [100]. Este anónimo, sumamente escolástico, se apega más a los problemas del contenido que a los de la forma. Le interesan más la disposición de las partes y la unidad coherente del conjunto que la belleza de la expresión, «ornatus verborum» [101]. No ignora las reglas de la elocuencia que no precisa ser prolija para ser bella (como la de los irlandeses), sino mesurada, como la de los romanos: «facundia quasi pulchra et moderata locutio» [la elocuencia es una manera de hablar bella y mesurada] [102]. Sabe que la «venustas» del poema produce un placer especial: «valde oblectat» [«la belleza» del poema... «deleita mucho»]

[97] *Et.* I, 220.
[98] *Ib.*, 221.
[99] *Ib.*, 223.
[100] *Ib.*, 226.
[101] *Ib.*, 230 y 237.
[102] *Ib.*, 236.

y que contiene tanto el adorno verbal [103] como el encanto musical del metro [104]. Hay que admitir, sin embargo, que se muestra sumamente discreto al respecto.

Si después de tales indicaciones históricas aún es posible dividir el problema, diremos de inmediato que los *dictatores*, teóricos y prácticos del arte epistolar de las cancillerías, ponen de relieve originalmente la musicalidad de la literatura en relación con la prosa. Desde el punto de vista de la historia de las ideas probablemente habría que relacionarlos con Marciano Capella y Quintiliano, cuya influencia se incrementa a partir del siglo IX en el caso del primero y del siglo X en el del segundo. La prosa rimada, que se perfecciona y generaliza en el siglo XI, y la prosa rítmica, que reaparece antes pero se extiende en la misma época, tienen por ideal la *compositio*, la *structura artificiosa* y la *concinnitas* de los Antiguos [105].

Resulta perfecto. Pero pronto adquieren tal importancia que acaban por mancillar la elocuencia sagrada. A finales del siglo XII Alcuino de Lille reacciona contra la predicación declamatoria y teatral que tiende a las frases melodiosas, ritmadas, y a las rimas abundantes [106]. «Con todos esos "colores rítmicos" en *bilis* y *trilis*, *osus* y *bosus* —dice Tomás Waleys en el siglo XIV— el predicador recuerda más el arte de un juglar (o del goliardo) que el del orador divino: el público se siente más atraído por el encanto de la voz que por el sentido del discurso» [107].

La misma observación en poesía. Evrard el Alemán se convierte en el principal teórico de la musicalidad del verso: alaba la rima que le parece «miel para el oído» [108]. Hace la distinción entre los diferentes tipos de versos leoninos: *caudati*, *ventrini*, etc. Pone con deleite numerosos ejemplos de esos ritmos medievales que parecen reflejar mejor que los metros clásicos que imita el sentido musical de la Edad

[103] *Ib.*, 237.
[104] *Ib.*, 236.
[105] *Et.* II, 12, 13.
[106] *Et.* II, 75; cf. *supra*, p. 209.
[107] *Ib.*, 67.
[108] *Ib.*, 24.

Media. No todos los estetas comparten su opinión. En el siglo XII, Mateo de Vendôme rechaza despectivamente esos versos puramente musicales que no dicen absolutamente nada, que son como higueras de follaje frondoso pero sin el menor fruto, o como bailarinas agradables a la vista pero de moralidad dudosa [109].

La Edad Media retoma toda la teoría tradicional concerniente a la música de la frase, el ritmo del período clásico, el hiato y la repetición chocante de las sílabas, pero desarrolla de un modo que le es propio lo relativo a la rima y la aliteración y sustituye la duración métrica por el acento de intensidad y el número de sílabas, llegando de esta manera a formas poético-musicales absolutamente nuevas. Todos los autores hacen alusión a la música del verso o de la prosa, pero no todos le dan la misma importancia: las *Artes Poéticas* del siglo XII parecen dar mayor importancia al carácter plástico de las imágenes y a la riqueza de las figuras, de los pensamientos y de las palabras.

Consideran que es en ellas, mucho más que en la música, donde se debe buscar la belleza propia de la composición verbal. En resumen, lo que diferencia básicamente la prosa del verso es la utilización de palabras más ricas: son tan distintas como pueda serlo una gentil señorita de una muchacha del campo [110]. La poesía tiene, indudablemente, un carácter musical: «est metrica oratio succinte et clausulatim progrediens» [es una expresión métrica que se desarrolla brevemente y con cláusulas], pero lo que esencialmente constituye la belleza poética es el acoplamiento escogido de bellas palabras, la acumulación de epítetos apropiados, la vívida descripción de cosas y personas por sus cualidades, en una palabra, los caracteres plásticos [111].

Evidentemente, una definición de estas características depende de una concepción ante todo «descriptiva» y pictórica de la poesía. Como es natural se defiende con expresiones

[109] *Et.* II, 23.
[110] *Et.* II, 25.
[111] *Ib.*, II, 24, 25.

que recuerdan la luminosidad del color: las palabras poéticas deben traer a la imaginación los vestidos de fiesta [112], evocar sonidos privilegiados [113], invadir el pensamiento de colores pictóricos y no rítmicos [114, 115]. El *ornatus* verbal se añade a la belleza del contenido como una policromía a una estatua hermosa, lo mismo que las flores esmaltan una verde pradera o las perlas realzan un objeto de oro [116].

De ahí la oposición, en las bellas letras, entre el *ornamento fácil* de las figuras, que pueden aparecer en el lenguaje ordinario, y el *ornamento difícil* de los tropos que caracterizan el lenguaje figurado u «oblicuo». La Edad Media, siempre escolástica, da extremada importancia a todos esos ornamentos en los que las figuras bastan para «colorear» diversos matices de expresión. El «sabio» aprende a discernirlas y denominarlas; el artista, aplicando las reglas, las multiplica variándolas. Produce un refinado placer, «curiositas» como se dice cada vez con mayor frecuencia, reconocer esos ornamentos y apreciar el arte de joyero del que da prueba el poeta, abstracción hecha de cualquier otro talento [117]. Faral ha demostrado luminosamente, con numerosos ejemplos, hasta qué punto los poetas «vulgares» aplicaban la técnica preconizada por los maestros latinos.

No obstante, no debemos pensar que los teóricos de la Edad Media, al detener su atención en la musicalidad o en la plástica del estilo, dos cualidades que suponen una técnica codificable —«conjuncta verba fiunt schematibus, id est figuris, et compositione» [las palabras enlazadas se convierten en esquemas, es decir, en figuras y composiciones] [118]—, olvidaran las leyes de lo que denominamos composición de la forma total, *«dispositio»*. De nuevo la antigua Retórica es la que pone los fundamentos de la doctrina. Los maestros más antiguos, los Casiodoro y los Isidoro, se conforman recordando los princi-

[112] *Ib.*, 33.
[113] *Ib.*, 34.
[114] *Supra*, p. 249.
[115] *Et.* II, 36.
[116] *Ib.*, 38.
[117] Sobre el desarrollo de la teoría de los colores y de los tropos, véase la obra citada de E. Faral.
[118] *Et.* II, 35.

pios. A partir de la época carolingia surgen novedades. Prescindamos de la historia del ritmo, tan importante, que no parece preocupar a los teóricos. El anónimo de Viena encuentra en la línea de la ideología clásica el problema del orden natural y del orden artificial, problema que se replantearán sus sucesores [119].

Fundamental en la teoría es la *dispositio* del discurso. Pero de la retórica clásica la teoría se desborda sobre el género epistolar y la composición poética. Adquiere un cariz especial en el arte de la predicación, en el que alcanza su perfección medieval, perfección intelectualista a la vez que escolástica. Se desarrolla —en una época en que la polifonía se extiende considerablemente— siguiendo reglas precisas que rigen el tema, el contratema, sus divisiones, el desarrollo de estas divisiones y el regreso o tránsito de una frase a otra. Composición de una complejidad inaudita en la que sorprenden la simplicidad teórica y la virtuosidad verbal tras haber despertado la admiración de los entendidos de la Edad Media [120]. El sermón medieval, en el que nuestros antepasados apreciaban la belleza técnica, es decir, los «ornamentos» o las «curiosidades», nos permite penetrar en la estética de la construcción formal tal y como la entendían los medievales, primeramente en las artes literarias, después en la polifonía musical y la arquitectura.

Ahora bien, a los ojos del medioevo la ley estética fundamental es la unidad en la variedad. Sabemos que esta variedad acompaña una multiplicidad superabundante que, en las artes, por ejemplo en la catedral, en el misterio, o en la canción de gesta, se limita a reproducir la innumerable variedad del universo físico [121]. Pero sea cual sea el sentimiento moderno en relación a la unidad artística, el historiador no puede negar que los estetas medievales tenían una penetrante conciencia de la vida. Para ellos la cualidad fundamental de la obra literaria es la coherencia.

Tras analizar hay que reconstruir. Pero la reconstrucción,

[119] *Et.* I, 231, 232.
[120] *Et.* II, 53 sv.
[121] Cf. *supra*, p. 136.

según Mateo de Vendôme y Godofredo de Vinsauf, debe ser orgánica: entre el contenido físico del poema, su expresión verbal y la decoración musical y plástica de las frases, debe existir la misma relación que entre el alma, el cuerpo que modela, las actitudes, las expresiones y los actos aparentes en los que se manifiesta el espíritu vital [122]. Por tanto, es necesario que esta unidad *viviente*, sea *coherente* como *conviene*.

Tomemos cada uno de los tres elementos que constituyen la obra literaria: el contenido, que no es, decía Isidoro, pensamiento abstracto, sino experiencia vivida (*sententia* o, como corrige Mateo de Vendôme, *interior favus*); la expresión verbal correcta, adaptada al pensamiento (*modus dicendi*); el aderezo de las palabras bellas, evocadoras y sonoras (*ornatus verborum*). La unidad es necesaria en cada uno de los aspectos de la forma global: cohesión en los pensamientos y los sentimientos, cohesión en la disposición general de las partes, cohesión en la elección de palabras y ritmos [123]. Aunque los modos de expresión difieran según los temas —y a este respecto se sigue la misma línea: de Cornificio, Cicerón y Quintiliano a Isidoro de Sevilla, Haraban Maur, el anónimo de Viena, Conrado de Hirschau y los autores de *Artes Poéticas* [124]— no se debe perder la perspectiva de que siempre es preciso preservar la unidad, en el género sublime, en el familiar o simple o en el intermedio que es el del justo medio y la belleza [125]. Que no se mezclen estilos diferentes en un mismo fragmento: «stilorum incongrua variatio» [variación de estilos inadecuados]; que la forma siga siendo fiel a sí misma dentro de cada estilo, unificando todo lo que la caracteriza: «executio materiae sibi constet» [la realización del tema debe ser fiel a sí misma] [126].

Se recobra un gran vocablo estético: una bella forma es una forma en la que todo está contenido, que está de acuerdo

[122] *Et.* II, 40.
[123] *Ib.*, 46.
[124] *Ib.*, 41, 42.
[125] *Ib.*, *Et.* I, 234.
[126] *Et.* II, 46.

consigo misma: la belleza es «constancia» [127]. Este acuerdo en la obra literaria es fundamentalmente resultado de la justa adaptación de la expresión a la idea, de la proporción entre los miembros del conjunto, de la armonía recíproca de los pensamientos, de las palabras, de las figuras y de las imágenes. En la obra literaria conviven la *congruentia* y el *decor*, la *proportio* y la *constantia*.

A la cohesión se añade la luminosidad de los vocablos poéticos, *nitor*, y el color del estilo, sea el color rítmico o musical *(color rythmicus)*, el color de figuras variadas *(color rhetoricus)*, el color de los epítetos o de las metáforas, de las imágenes o de las locuciones oblicuas.

La obra literaria bien proporcionada y rica en colores se impone bella y «total»: tiene todo lo que le conviene, no presenta nada superfluo, es «íntegra», completa, acabada: «ut nihil in se diminutum, nihil inveniatur otiosum» [de manera que no falte nada en ella ni se encuentre nada superfluo] [128].

La belleza literaria evoca las características de toda belleza, pero tiene también una belleza artística propia en la que se confirma la belleza en general.

En este aspecto, Dante se acerca, al menos teóricamente, al anónimo del siglo IX. Su *Divina Comedia* es una obra que se caracteriza por el gran estilo, porque su tema es lo más sublime: su principal belleza proviene de la grandeza de su tema, «gravitas sententiae». Según Dante el tema se subdivide en tres motivos principales que llegan a lo más recóndito del alma: *salus, venus, virtus*, es decir, la salud eterna, el amor y el valor moral. Se trata, en efecto, de las «sententiae magnae» cuya profundidad efectiva, «interior favus», es inexpresable.

La «idea» de la *Comedia* está presentada *«obliquis figurationibus»*, es decir, en una sucesión de imágenes, parábolas y ficciones cuyo sentido inmediato oculta un significado más profundo, lo cual, como en todos los *integumenta*, es verdad bajo el velo «engañoso» de las descripciones superficiales, aunque no imposible. ¡Qué goce en esta alegoría, que el

127 *Ib.*, 43.
128 *Ib.*, 46.

mismo San Agustín habría calificado de *mendax sed non fallax* [engañosa pero no falaz] [129] y en la que Dante subraya *la verità ascoza sotto bella mensogna* [130]!

Pero también existe la forma verbal. Pues un bello poema no es únicamente una ficción de la que nos apasionan los «cuentos». Nos ofrece reunidos los encantos de la retórica y de la música: «nihil aliud est quam fictio rhetorica in musicaque posita» [131]. La Retórica y la Música estrechamente unidas determinan la soberbia belleza de los cantos, «superbia carminum», y la elevación del gran estilo, «magnae magnae constructionis elatio», que se traduce en la selección de las palabras, los ritmos y las imágenes.

Sabemos la precisión escolástica con la que Dante se dedicó al «superficialis ornatus verborum» [adorno superficial de las palabras] [132], al «corpus verborum non agreste sed civile» [cuerpo de palabras no rústico sino urbano] [133], a la «verborum festivitas» [la alegría de las palabras] [134]. Sin duda es imposible evitar los monosílabos hirsutos y los términos decorativos en la forma verbal, pero, considerada como totalidad poética, la bella poesía deriva en primer lugar de esas palabras grandiosas «que se deslizan dulcemente de los labios», como *amore, virtute, salute* o *letitia, disio,* etc. La palabra, dice Dante con todos los teóricos de la Edad Media, debe al tiempo alimentar el espíritu por la grandeza de su significado, despertar la imaginación mediante su virtud evocadora, encantar los sentidos a través de su dulzura sensible. Es en sí misma un signo total de lo bello: «rationale signum et sensuale» [signo racional y sensual] [135].

No podemos pensar en dar otros ejemplos ni en elaborar otras consideraciones relativas a la teoría, tan rica, de los autores medievales. Finalizaremos con algunas observaciones sobre las relaciones entre la poesía y la pintura: «Ut pictura

[129] *Supra,* p. 59.
[130] *Et.* II, 238.
[131] *De vulg. elog.* II, 4.
[132] Mateo de Vendôme, *Et.* II, 26.
[133] Godofredo de Vinsauf, *ib.,* 29.
[135] *De vulg. eloq.* I, c. 3.

poesis». La Edad Media hizo diferentes usos de esta fórmula.

Alcuino y Haraban Maur hacen una comparación entre las artes plásticas y las artes literarias preguntándose a cuáles habría que dar la preferencia. Se deciden a favor de la literatura: ésta permite, efectivamente, penetrar en el sentido oculto de las cosas, revelar los sentimientos internos, describir las realidades invisibles. Tiene además un valor teológico y moral importante del que carece la pintura. Es más ricamente instructiva, más útil, más deleitante [136].

Alano de Lille se sitúa en el punto de vista psicológico. Poeta de imaginación visual y descriptiva, como demuestran sus poemas, compara el proceso creador del poeta con el del pintor [137]. Este pinta la imagen de lo real mediante líneas y colores, aquél mediante palabras. Pero antes de construir la obra sensible, uno y otro ven o se representan en la imaginación la forma ideal de lo que realizarán: «Poesis materialis vocis mihi depinxit imaginem» [La poesía me pinta la imagen de la voz material] [138]. Ambos tienden a producir la impresión de lo real y de la vida, a crear, en consecuencia, la ilusión del arte: «sic ars utraque vera videri falsa cupit» [así una y otra arte desean que lo falso parezca verdadero] [139].

Otros autores, más fieles a Horacio, consideran en forma más directa la obra en sí. Tanto el pintor como el poeta gozan de una gran libertad en la composición, pero no pueden fallar en la ley de la unidad, en caso contrario crearían o representarían lo monstruoso. Con los poemas sucede lo mismo que con los cuadros: algunas pinturas se deben mirar de lejos y otras hay que examinarlas de cerca; algunos poemas agradan de inmediato, pero no resisten el paso del tiempo, otros suponen un esfuerzo inicial, pero soportan la crítica minuciosa y prolongada. Aunque algunas profesiones admiten grados —se puede ser un mediocre abogado— con el arte no sucede lo mismo: un cuadro es pictórico o no lo es.

136 *Et.* I, 279.
137 *Et.* II, 298.
138 *Ib.*
139 *Ib.*

No se puede ser más o menos poeta: o se es totalmente o se carece de poesía [140].

Las *Artes Plásticas* desarrollan, quizá inspirándose en el gusto pictórico de su época, el pensamiento de Horacio: una pintura bella debe gustar tanto de lejos como con lupa. Parece que esto es lo que pensaban los miniaturistas y más adelante los primitivos. Sucede lo mismo con un poema bello: no debe agradar el oído con una hermosa música que se percibe de entrada; tras un examen minucioso, digno de un orfebre, tiene que revelar un pensamiento profundo, noble, rico, del que uno no llega a cansarse [141].

Para los doctores de la Edad Media la obra literaria que reúne tales condiciones es la Biblia. Tres grandes obras literarias transitan, por estos siglos de fe. Existen hombres que mantienen un gusto secreto o confesado por la literatura antigua, métrica, clásica. Otros prefieren las letras latinas modernas, sean los cantos espontáneos de un Gottschale o de los Goliardos, o los poemas cultos y «transformados» mediante la dialéctica de un Pedro Riga [142] o de un José de Exeter [143]. No obstante, la mayoría considera que la Biblia está por encima de todo. El humanismo cristiano de Beda se manifiesta de diferentes formas: incluso en cuanto a belleza puramente literaria la Biblia supera a todo lo demás. Chateaubriand no lo desmentirá. Los placeres que provoca su lectura se asemejan al éxtasis musical o al arrebato que transporta al peregrino cuando visita una catedral hermosa [144]; trasladan a otro mundo.

Por esta razón, la Biblia es semejante a esa cítara maravillosa que menciona Hugo de San Víctor: los aspectos maravillosos que descubre en el curso natural de las cosas recuerdan los admirables sonidos amplificados por una caja de resonancia sobre la que se tensan las cuerdas místicas [145]. La Biblia,

[140] *Et.* I, 230.
[141] *Et.* II, 40.
[142] *Et.* II, 235.
[143] *Et.* II, 184.
[144] *Ib.*, 91.
[145] *Et.* II, 313.

dice San Buenaventura, nos aporta todos los deleites estéticos de la luz: su forma de expresión es comparable a las cosas más bellas, «comparatur enim rebus speciosissimis propter pulchritudinem honestatis: est enim ejus incontaminabilis pulchritudo propter claritatem inobfuscabilem» [en efecto, se compara con las cosas más bellas por la hermosura de su honestidad: pues su belleza no puede ser manchada a causa de su claridad imposible de oscurecer][146].

Los libros bíblicos se imponen por su autoridad, la verdad y la dignidad, la profundidad de su pensamiento, la belleza y lo deleitante de su forma[147]. Reúnen todos los géneros literarios: la Escritura es una síntesis de todo, a la vez didáctica, histórica, jurídica y poética. Su lenguaje es tan pronto el de la ciencia y la razón como el de la emoción y la pasión. Recuerda el pasado, interpreta el presente y predice el futuro. Es al tiempo musical y poética: musical porque contiene muchos cantos métricos que implican un acompañamiento instrumental; poética porque gusta de las imágenes y las metáforas, de las parábolas y las fábulas[148]. Los sentimientos que provoca resumen toda la afectividad humana: produce simultáneamente una impresión de profundidad y de claridad, de extremada sencillez y rica ornamentación, de los más gentiles placeres y de un terror sagrado. ¿Qué obra humana puede suscitar parecidas emociones?

¡Y qué maravilla incluso en su forma pura! A veces el lenguaje es conspicuo, de manera que hasta los iletrados puedan entenderlo, otras cultiva la belleza más rebuscada, demostrando que su sencillez es deliberada y no producto de la incapacidad, para ilustrar así su sentido de la belleza artística. Se trata, en efecto, de honrar el contenido divino mediante el esplendor de la forma; de atraer las almas inclinándolas a meditar el sentido profundo de la doctrina mediante el incentivo de los placeres literarios; que resulte placentero alabar a Dios gracias al atractivo de los metros y las melodías[149].

[146] *Ib.*, 316.
[147] *Ib.*, 316.
[148] *Ib.*, 314.
[149] *Ib.*, 316.

De este modo volvemos a dar con una tesis ya propuesta. Si bien las fórmulas estéticas de la Edad Media permanecen idénticas en su formalismo a las de la antigüedad, el cristianismo y el intelectualismo escolástico les insuflan un sentido totalmente nuevo presente tanto en las obras como en las teorías artísticas.